المسرح الإسبانى
فى القرن السابع عشر
خوسيه ماريا ديث بوركى
ترجمة
السيد عبد الظاهر عبد الله
المجلس الأعلى للثقافة
227

المشروع القومى للترجمة

المسرح الإسبانى
فى
القرن السابع عشر

تأليف

خوسيه ماريا ديث بوركى

ترجمة

السيد عبد الظاهر عبد الله



٢٠٠١



تقديم

وشرح موجز وضرورته

ليس هذا هو الكتاب الذى أعكف منذ زمن بعيد على كتابته عن المسرح فى العصر الذهبى الإسبانى ، فكل عمل يأتى متوافقًا مع تصميم يتمشى مع متلقيه الفاعل وتبعًا لأغراض معينة ، وهو ما يحدد مضمونه وغايته والطرح العام المشتمل عليه ، ولهذا ، وأخذًا فى الاعتبار السلسلة التى ينضم إليها، فقد رأيت أنه من الأنسب

و"الأربح" أن أقدم - بصفة عامة - نخبة وميزانًا نقديا جامعًا كل ماتم تناوله بصورة موسعة ، وليست صفحات هذا الكتاب هى المكان الأنسب لدراسة بعض القضايا الخاصة أو نقاش منهجى أو مداولة تتعلق بمسائل محدودة للغاية ، الأمر الذى - بالإضافة إلى تقويمات شخصية جداً وخالية من التأصيل النقدى - لن يقدم للقارئ البانوراما الإجمالية والاقتراب الأولى ، وهو ما يتطلبه تصميم هذا الكتاب .

توجه العناية اللازمة لدراسة الفرجة المسرحية ضمن الإطار الكلى للعناصر المكونة لها ، وسوف يجد القارئ فى الجزء الأول تحليلاً موجزاً لأماكن العرض والجمهور والحياة اليومية المسرحية والممثلين وفن التزيين المسرحى .. بصورة عامة وعرضية دون أن تكون هناك إمكانية للتوقف عند اعتبارات تاريخية وتفاصيل خاصة بالتطور والتدقيق الجغرافى (فى بعض الجوانب كان علىّ أن أقصر كلامى على الوضع فى مدريد) فلا المساحة المتاحة ولا نوع الكتاب يسمحان بأكثر من هذا ، ومع ذلك فإن ما يقدم على صفحات الكتاب يعد كافيا للوفاء بغرض الاقتراب من الفرجة المسرحية من خلال واقعها الحى والصاخب فى مواجهة ما جرت عليه العادة .

وبعد تناول " للفترة السابقة على لوبى " للمسرح الإسبانى فى القرن السادس عشر نبدأ حديثنا من عند ثربانتس كى نصل إلى الكتاب المسرحيين فى نهاية القرن ، فلوبى دى بيجا وكالديرون دى لاباركه يحتلان - بداهة - مكانة بارزة لإرساء مميزات عامة ، الأمر الذى يسمح بدراسة الكتابين التابعين لهما (وقسراً كان علىّ أن أقصر كلامى على الكتابين الأساسيين وما كان علىّ أن أتناول هذا المسرح الإسبانى - الأمريكى) وبإظهار الملامح المميزة ، واستثناء من هذا فقد التزمت - فى دراستى لثربانتس ولوبى وكالديرون والكتاب " الصغار " - هيكلا موحداً يشتمل على :

(أ) صورة موجزة لحياته . (ب) تصنيف ورأى نقدى لأعماله . (جـ) تحليل موجز لعمل مهم (مقروء " مباشرة " دون لف مرجعى ، والذى بلا شك كان سيثرى أو يعزز ما يمكن أن يقال هنا) ويأتى هذا التصميم الذى رأيته راجعًا لينتهى بالتحديد

فى تحليل عمل على وجه الخصوص ظاهرة أو مثالاً ، وبهذا يتم التعويض عن الباب المسمى " التحليل " ، كما أشرح ذلك فى مكانه .

إن المسرح الذى أطلق عليه خطأ " المسرح الصغير" – بكل ما يشتمل عليه بثرائه النوعى وصوره المتناقضة – له أيضا هنا مكانه الخاص ، مشيرين فى عجالة إلى أجناس لم تكن تؤخذ فى الاعتبار عادة ، كما أن الحياة المسرحية المعقدة للقرن السادس عشر – فى إطار مدارات متحدة المركز – تأخذ فى التباعد شيئا فشيئا عن النواة لعدم الاهتمام بها على صفحات كتب تاريخ المسرح ، مولين اهتماما أيضا للعلاقات (المسرح – الحفلة) ، وبالاختصار الواجب أيضاً هنا إلى ما يمكن أن يدعو للحض على العمل .

إن المراجع المستحدثة المدرجة فى نهاية كل صفحة تعمل على إيجاد حالة من التطابق بين إظهار المصادر وإضافة بانوراما نقدية موجزة تفتح الأبواب لتقارب آخر نحو المسرح الذهبى الدنيوى ، وبهذافقد أصبح من الضرورى كسر التصميم المعتاد للسلسلة ، الأمر الذى يضفى على البابين المعروفين باسم " نقد " و " مراجع " شكلا مختلفا هنا ، تبعا لما يتم شرحه وتبريره فى مكانه .

وأخيرا ، أقول إننى حين أخذت كقاعدة الفصل الخاص بـ " المسرح فى عصر الباروك " (تاريخ إسبانيا ، ٢- عصر دون كيخوتى { .. .. } ، التى أشرف على تأسيسها رامون مينيديث بيدال وعلى إدارتها خوبير ثامورا ، مدريد ، إسباسا – كالبى ، ١٩٨٦ ، الجزء الثانى ، من صفحة رقم ١٩٣ حتى ٣١٨) ، والذى سمحت لى – بكل لطف – إسباسا كالبى بإعادة كتابته ، قمت بإضافة أشياء عديدة للنص وللمراجع ، وأصلحت الكثير ، وزدت عليه فصولاً عدة .

وكما هى العادة ، أتمنى فى النهاية أن يصل ضجيج ساحات العروض المسرحية والهرج المدوى إلى القراء الملتزمين الصامتين على الدوام للمسرح الذهبى الدنيوى .

خوسيه ماريا بوركى

٢١ يونيو ١٩٨٨

الجزء الأول

الفرجة المسرحية فى القرن السابع عشر

١- مكان ثابت للتمثيل : ساحة عرض الكوميديا فى مدريد - خصائصها. أماكن مسرحية أخرى. التنظيم ، واللوائح والرقابة.

إن النجاح الهائل الذى حققه المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر يدفعنا إلى الاهتمام بدراسة أماكن التمثيل ، باعتبارهما واقعين تجمع بينهما رابطة حميمة، وبظهور المسرح الثابت ؛ أى مكان التمثيل المخصص علانية وقصراً للعرض على خشبته ، أصبح ذلك يعنى بلوغ الفن الدرامى مرحلة النضج ، ومن ناحية أخرى يعنى إمكانيات اتصال هائلة تفوق بكثير عمليات التمثيل العرضية فى العصر الوسيط أو تلك التى برزت على مسرح البلاط فى عصر النهضة، وها هو المتفرج يتخصص فيما يتعلق به كمشاهد ؛ فما عاد يلعب دور المشارك (فى قليل أو كثير) بل أصبح يقتصر- بسبب الفصل - على رؤية وسماع ما تقدمه له مجموعة من المحترفين فاصلاً هكذا بين جو الحفلة وجو المسرح[1].

حلت الأماكن الثابتة للعرض المسرحى محل المنصات الخشبية التى كانت تقام فى الميادين والشوارع أيام لوبى دى رويدا[2] ، وعلى الرغم من فقرها الأولى فيما يتعلق بعملية التمثيل - والذى سأتناوله فيما بعد - إلا أنها تعنى تجميعًا وتحديداً اختيارياً لعملية العرض المسرحى داخل أماكن ثابتة.

وبالإضافة إلى هذا ، فإن تعيين مكان العرض المسرحى يعنى أن الإدارة المسرحية ستطور عبر لائحة كاملة : بداية بشرطة الفرجة المسرحية وانتهاء بعقود التأجير مرورا بالنظام الدقيق المتعلق بتوزيع الأرباح ، إلخ .. وهكذا يدخل الحدث المسرحى ضمن إحداثات العمل الثقافى الذى يؤسس على دعائم إقتصادية ، أى فى النهاية على المال بانقيادية لم يتمكن من التحلل منها كلية ، على الرغم من أنه يروق للمشتغلين بالمسرح الحديث عن الحيادية ، وحتى التلميح إليها كشاهد نقدى للقيم الثابتة.

فى الثلث الأخير من القرن السادس عشر انتقلت العروض المسرحية من تلك الساحات المعدة للتمثيل (مثل باتشيكا **Pacheca**، وبرينثيبى **Principe**، وبوينتى **Puente**، وبالدى بيسو **Valdivieso**، فى مدريد) إلى أماكن جديدة (مثل : مسرحى لاكروث **La Cruz**، وبرينثيبى **Principe** فى مدريد) والتى قد أعدت خصيصا لمثل هذه العروض.

إنها فترة هامة فى تاريخ المسرح كعمل تجارى يخضع لقوانين العرض والطلب ، وسوف يكون لهذه المسارح الجديده التى أحكم تنظيمها اقتصادياً وإدارياً ، تأثيرها على الكوميديا الإسبانية فى العصر الذهبى لتبلغ ما وصلت إليه ، على يد شخصية عبقرية أبدعت نموذجاً أدبياً ، يدر عائداً اقتصادياً كبيراً ، بالإضافة إلى مجموعة تابعه من الكتاب - بما فى ذلك أعمال كالديرون - جعلت إنتاجها متوافقاً مع المتطلبات التجارية المتاحة من قبل الجمهور والمسارح الثابتة ، مستملين ومقننين الذوق الحديث للتسلية واللهو فى مواجهة الآراء الثقافية المتحجرة التى ترجع بأصولها إلى الفترة الكلاسيكية.

وإن ما يهمنا هنا هو بحث الانتقال من الساحات (بمفهومها السابق على عام ١٥٧٩) إلى المسرح الثابت ، والذى تمت تهيئته تماماً لأداء مهمته ، لأنه - كما يشير روكوليه : " **Rocoules"** - يمثل : "ثراء عالم يجمع بين زخم الأمور الحياتية وسحر الخيال"[٣].

يكمن الحدث الرئيسى الذى يحدد أوج المسرح فى مدريد وتحوله إلى عمل مربح فى إعداد مسرحى لاكروث **La Crus** وبرينثيبى **Principe** بالأسلوب المناسب ، ومع هذا فقد وجدت قبلهما أماكن أخرى للتمثيل ذات طابع ثابت فى قليل أو كثير ، وهو ما يضطرنا إلى أن نعيرها انتباهاً ، مع العلم بأننى سوف أصب حديثى على النموذج الذى شهدته مدريد ، وعليه فلن أعمد أيضاً إلى تناول النموذج الإيطالى الذى وجد على أرض بلنسية ، وهو ما سيدفعنى بعد ذلك إلى بعض الدراسات الآخرى.

من المتوقع أن تكون الجمعيات الدينية مثل (لاسوليداد **La Soledad** ولابسيون **La pasion**)قد أصبحت تمتلك (فى عام ١٥٦٧) أماكنها المخصصه لتمثيل الأعمال الكوميديا (مثل باتشيكا ، وبرينثيبى ، وبونيتى ، وبالدى بيسو) ، وهى أماكن اكتسبت ، فى الأصل ، صفة الساحات ، رغم تقليد بنيتها فيما بعد فى المسارح المعدة خصيصاً لهذا الغرض.

ومن بين ما يدعم ما ذهبنا إليه نجد الوصف الذى يقدمه أميريكو كاسترو **Ameri-co Castro**، ورينير **Rennert**، والمستوحى من العمل الهام الذى كتبه تشاك **Schack** والذى يقول فيه :

كانت تلك الساحات المسرحية فى الأصل ، قبل أن تتحول إلى مسارح ، بمثابة الأفنية الخلفية للبيوت ؛ حيث تتواجد خشبة المسرح فى آخرها ، كان الجزء الأكبر من المتفرجين يشغل الفناء ، أما المقاعد المفضلة فهى شرفات المبنى والمبانى المجاورة له. ومن ثم فكانت تلك الأماكن تحظى بقليل من الراحه بالنسبة للجمهور والممثلين : ودائماً ما كانت الأفنية وخشبات العرض المسرحى تخلو من الستائر الواقية (المظلة). وحين تكون الأحوال الجوية غير مواتيه تتوقف عمليات التمثيل وإلا ابتل المتفرجون[٤].

ليست هناك حاجة للإلحاح على الطابع "العرضى" لمكان التمثيل هذا ، والذى يبين لنا أن المسرح لم يكن حتى الآن فرجة يومية ، يحضرها جمع كبير ، وتحكمها قوانين العرض والطلب ، باستقلالية اقتصادية.

بدأت الهواية لدى الجمهور فى التزايد رويداً رويداً ، وبنسبة مباشرة مع هذا ، أخذت الأجهزة التخصصية للعمل المسرحى تثبت هى الأخرى ، كما تم التوسع فى وسائل الراحة بالنسبة للجمهور. ففى عام ١٥٧٤ تقرر وضع سقف للفناء - كما يذكر بييثير - الخاص بساحة لابتشيكا **La Pacheca**، لكن يبدو أن الجزء الأوسط - مثلما كان الحال بساحة الماجرو **Almagro** الحالية - قد ظل مكشوفًا ، رغم اللجوء إلى استخدام مظلة تعمل على تخفيف ما قد يتعرض له المتفرجون من قلاقل.

كان العرض المسرحى يتم داخل هذه الساحات التى نلاحظ أنها تخضع لنظام إدارى معين : فهناك أيام ثابتة للعرض ، وأسعار للإيجار ، وتوزيع للمال على الجمعيات الدينية ، والأسعار المحددة لتذاكر الدخول ، إلخ ، لكن الحدث الهام وذا المغزى من الناحيه الواقعية ، والذى يهمنا هنا بصفة خاصة - يقع فى عام ١٥٧٩ ، حيث تم وضع القواعد ، فى أواخر القرن السادس عشر ، لما سوف يكون ثابتًا ومحدداً على مدى القرن السابع عشر.

ظلت العروض تقدم بالساحات المسرحية (باتشيكا ، وبونيتى ، وبالدى بيبو) إلى أن أصبحت الجمعيات الدينية تستخدم مسارحها الخاصة. وفى بداية الأمر أعد واحد من هذه المسارح مسرح لا كروث ، عام ١٥٩٧ ، ورغم أنها قامت طوال وقت مديد بعد ذلك بعرض الأعمال المسرحية فى الساحات القديمة (خلال ١٥٨٣ - ١٥٨٤ ، تبعًا لم يذكره رينير) (٥) فسرعان ما تحول هذا المسرح الدائم وتوأمه (ساحة شارع البرينثيى **Corral de La calle del Principe**، التى تم افتتاحها عام ١٥٨٣) إلى أماكن مسرحية استثنائية. ونظراً للعائد الذى كانت تدره ساحة لاكروث فقد قامت جمعية العزلة والأطفال اللقطاء بإعادة تأهيل الساحة الأخرى ، فجعلت منها صورة طبق الأصل من سابقتها ، وبالتالى ، غدت تشبه فى بنيتها إلى حد كبير بنية الأفنية القديمة. وحتى أوضح الأمور بعض الشيء ، سوف أسوق هنا إثباتًا قاطعًا لرينير والذى أسير على نهجه : "إن ساحتى عرض لاكروث وبرينثيبى هما الساحتان العامتان الوحيدتان فى مدريد ، بعد عام ١٥٨٤"(٦). ولكن من الواضح أن مكان العرض المسرحى سوف تدخل عليه توسعات أكبر من الوقت الذى ينقل فيه المسرح إلى صالات الأديرة ، وصالونات النبلاء ، ومنصات العرض داخل البلاط : مسرح على الطريقة الإيطالية ، كما سنرى.

ومما يلفت النظر تذكرنا بأن أفنية المساكن فى إنجلترا كانت تمثل المرحلة السابقة على المسرح الثابت ، مثلما كان الأمر على سبيل المثال - بالنسبة للمسرح الذى أقيم بلندن عام ١٥٧٨- وهو ما يذكرنا أيضاً بالبنية القديمة للساحات التى تقدمته[٨]. يجمع بيثير **Pellicer** [٩] وصفا خاصاً بإعداد مسرح البرينثيبى ، على غرار نماذج مسرح لاكروث ، وهو ما يعد عظيم الفائدة لإعطائنا فكرة تقريبية عن بنية المكان الذى أعد للتمثيل خلال القرن السابع عشر ، وذلك كى نرى مدى التشابه الإدارى مع الأفنية القديمة ، التى أعدت لعرض الأعمال الكوميدية على خشبتها. وعقب شراء العديد من البيوت فى شارع البرينثيبى بدأ تأسيس المسرح الثانى الثابت فى مدريد :

> لقد أقاموا منصة خشبية أو مسرحاً للتمثيل ، حجرة للملابس و مدرجات للرجال ومقاعد محمولة بلغت ٩٥ مقعداً ، رواق من أجل السيدات ، شرفات ذات حواجز حديدية ، ونوافذ زودت بشبكات حديدية ومشربيات وممرات رئيسية وسقوف غطت المدرجات ، وأخيراً قام المبلط فرانشيسكو تيرويلا ، بتبليط الفناء ، الذى امتدت فوقه مظلة واقية من حر الشمس ، لا من المطر ، أما اندرس باجواد ، (البناء) ، فقد اضطر لعمل أربع درجات سلم : واحده للصعود إلى رواق الحريم .. .. بحيث لا يصبح فى مقدور النسوة اللاتى يصعدن عبر هذه الدرجة ويصبحن داخل الرواق الاتصال بالرجال ، وثلاث درجات أخريات حيث يتم الصعود إلى مقاعد الرجال وغرفة الملابس ، وهذا إلى جانب حجرة فى الساحة تدخل النسوة من خلالها إلى نافذة تطل على المسرح نفسه وعلى سقف منحدر أعلى النافذة نفسها[١٠].

يمكن لهذه الرؤية أن تكتمل .. من المؤسف عدم وجود بعض الصور بواسطة الإيضاحات التى يذكرها تشاك **Schack** والتى تركز على شرح بنية المسارح التى تم تأسيسها خصيصاً للعرض المسرحى لتكون وريثاً للبنية المسرحية "اللا إرادية" التى أقيمت على أساسها الأفنية المخصصة لتصبح مكانا للعروض :

> كانت ساحات العرض ، كما قلنا ، أفنية تطل على البيوت المجاورة. هذا إلى جانب النوافذ فى تلك البيوت ، المزودة عادة بالشبكات الحديدية والمشربيات ، كما كانت العادات الإسبانية ، تعد بمثابة المقصورة ، لقد زاد عددها كثيراً مع زيادة عدد البيوت المقامة ، كانت الشرفات المقامة فى الدور الأخير تسمى بالعليات ، وما تحتها يطلق عليه مقصورات. كانت تلك النوافذ ، كما هو الحال بالنسبة للبيوت التى شكلت جزءاً منها ، ملكاً لأناس عديدين ، وحين كانت الجمعيات الدينية لا تقدم على إستئجارها نجد النوافذ تعود لتصبح تحت تصرف أصحابها ، مع التزامهم بدفع مبلغ معين سنوياً نظير استمتاعهم بالفرجة .. بعض تلك

البيوت المجاورة ، بل غالبيتها دائمًا ، كانت تنتمى الى تلك الجمعيات الدينية. وفى أسفل المقصورات وجدت سلسلة من المقاعد شبه الدائرية أطلق عليها المدرجات ، وأمام هذا المدرجات وجد الفناء .. وفى الفناء. وعلى مقربة من خشبة المسرح ، كانت هناك مقاعد مصفوفة ، على احتمال أنها كانت مكشوفة مثلها مثل الفناء تماماً .. وفى نهاية الساحة المسرحية أقيم ديوان لنسوة الريف عرف باسم الشرفه العلياء، أما سيدات طبقة النبلاء فقد احتلت ما يسمى بالمقصورات[١١].

ومؤخراً ، نرى أن الأبحاث التى أجراها ميدليتون **Middleton** عن ساحة لاكروث المسرحية والدراسة الدقيقة لآلين **Allen** عن ساحة البرينثيبى (هناك تصميم نفذه برونية **Brunet** مع التعديلات التى أدخلها نوير **Nuere** تقريباً من واقع بنية الساحات المسرحية داخل مدريد[١٢]. أرانى هنا محاصراً بالمساحة المحدودة لهذه الصفحات بما لا يسمح لى بالدخول فى التفاصيل ، إلا أن القارى المهتم بهذا سوف يجد فى دراسة آلاين **Allen** مادة خطية ثرية (خرائط ، رسومات ، إعادة بناء) هذا إلى جانب تحليل دقيق للإجراءات ، وقدرات المستويات الأربع العلوية .. ولكها أمور تتيح اقتراباً كبيراً نحو ما كان يطلق عليه ساحات عرض الأعمال الكوميدية[١٣].

لا يهمنى الآن أن ألقى بالاً إلى ما يمكن أن نطلق عليه البنية الاجتماعية لساحة العرض المسرحى ، بعلاقتها المباشرة بالإمكانيات الشرائية للمسرح فى القرن السابع عشر ، إذ سوف أتناول ذلك بطريقة مخصوصة.

بدأت الساحات الأولى ، كما قلت ، تهمل رويداً رويداً ، لدرجة أن البدايات المسرحية تتوافق مع هذين المسرحين الثابتين (لاكروث ، ويثينتى) ، كما يقول أوبرون **Aubrun:** " تلقى مسرحًا لاكروث وبرينثيبى باسبقية وبصورة استثنائية دون غيرهما ابتداءً من عام ١٦٠٠ ، جداول وقوائم الكوميديا الجديدة[١٤] ، إلا أن تريند **Trend**يفند هذا الجانب أكثر[١٥].

كان من المهم أن ندرس هنا ميلاد وتطور مسرحين ثابتين فى مدريد ؛ لأن هذا يوضح لنا مدى العلاقة والقيود المتبادلة بين لوبى دى بيجا وهذين المسرحين، ونحن نرى بأن تزايد جمهور المسرح يرجع ، فى جانب كبير منه ، إلى القبول العام للميزات الجديدة لكوميديا لوبى دى بيجا ، والذى ، دون تبرئة ساحته من الانقياد فى بعض الأحيان ، تمكن من العثور على الشكل الدرامى المحبب إلى العامة، ولكن ، كما يلاحظ شيرجولد **Shergold** [١٦]، فقد بات لوبى محجما هو الآخر "بالتنظيم الإدارى"

لهذين المسرحين ، فقد بدأ ممارسة الكتابة حين كانا فى مجدهما ، وبالتحديد تم فيهما افتتاح أغلب أعماله المسرحية.

فى القرن السابع عشر ، هناك فى السنوات التى شهدت النضج الأكبر لأعمال لوبى ، طرأ نضج هام على المكان المخصص للعرض المسرحى ، مما حمل النقد إلى الإشارة إلى نوعين فى المسرح : النوع الأول يشمل مسارح لاكروث ، والبرينثيبى ، ومسارح بلد الوليد وإشبيلية .. إلخ ، أى المسارح التى ظهرت فى أواخر القرن السادس عشر وبلغت أوجها أثناء القرن السابع عشر ، ولكن أمام الأهمية الهائلة للحدث المسرحى بدأت مسارح ثابتة جديدة تظهر وتتطور مثل مسرح لاأوليبرا **Olivera** فى مدينة بلنسية ، ومسرحى الكوليسيو **Coliseo**، ومونتيريا **Monteria** فى مدينة إشبيلية ، وهى تمثل محاولة للتحديث والكمال ، كما يشير إلى ذلك شير جولد ، حيث قدمت وسائل الراحة العديدة للجمهور والممثلين(١٧). إنه المسرح على الطريقة الإيطالية ، أو محاولة إظهار الساحات فى صورة كاملة ؛ بإمكانه وجود مؤثرات للرؤية ، أو إذا أردنا الدقة فلنقل إنه بيان لصورة محل ثابت ملائم يصبح بإمكانة السماح بتقدير دقيق لحجم الجمهور والتعرف على بنيته الاجتماعية – فى هذا الإطار تأتى الدراسات التى أجراها سنتورين **Sentaurens**، وسوريدا **Sureda** وموجين **Mougen**، التى سأذكرها فيما بعد – فى مواجهة ساحات العروض المسرحية بمدريد ومدن أخرى.

شهد عام ١٦٤٠ افتتاح مسرح آخر بمدريد فى مكان يعرف باسم "العزلة الطيبة" **El Buen Retiro** "، حظى بوسائل راحة كبيرة؛ فقد أسس بطريقة يمكن معها مشاهدة المسرح نفسه من جميع الجهات كما زود بشرفات لمتابعة الفرجة ، والذى تمت دراسته جيداً من جانب شيرجولد **Shergold** وأرونيث **Arroniz** إذن ليس هناك من أسلوب معمارى موحد فى مجال العمارة المسرحية ، على الرغم من أنه بتطور فن العمارة المسرحية فيما بعد بالنسبة لأماكن العرض التى شهدها القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر ، نرى هناك أشكالاً متجانسة ، أعطت للمسرح الشكل الذى نفهمه به فى أيامنا .

ولكن ما يهم هنا ، خاصة أكثر من الوصف الدقيق لساحات العرض ، أو المسارح الكبيرة ، أو الصالونات الخاصة (١٨) ، الأمر الذى لا مجال للحديث عنه ، هو أن نتثبت من كيفية تحديد ،(أخذاً فى الاعتبار الإطار الواسع والممتد للمدينة) ، أماكن معينة ومخصصة لإقامة المسرح ، أماكن مغلقة يمكن السيطرة عليها من الشارع والميادين ، وأماكن الاحتفاليات الخاصة ، بكل الإمكانات اللازمه لعملية العرض ، بصفة عرضية فى المدينة فقط ، على أن هذا يمكن أن يختلف فى المدن الصغيرة والقرى البسيطة.

لم يكن ظهور المسرح الثابت بغرض التجارة ، وإن كان هذا نتيجة حتمية لا يمكن تفاديها ، ولكن من أجل الحصول على الأموال اللازمة للمستشفيات ، وهنا ما يسمح بدوره بانتصار المسرح على المجادلات والهجمات التى حاربت حتى تمحو أثره ، رغم أن ذلك يبدو شاغلاً إكليروسيًا ناجمًا عن فقدان الهيمنة ، وليس تغييراً عميقًا ، كما أشار البعض (من المثير للفضول أنه حتى الذين ينفون أصلا شرعية الكوميديا الحديثة مثل سواريث دى فيجيروا **Suarez de Figueroa**، يبررون بقاءها من أجل عمل البر هذا) فى عام ١٦٣٠ كانت هناك مستشفيات ست تتمتع بالأرباح التى تجبى من وراء تمثيل الكوميديا ، كانت الجمعيتان الدينيتان لاسوليداد (العزلة) ولاباسيون (الآلام) فى مدريد ، صاحبتا المسرحين ، اللذين لم تستغلانهما مباشرة ، كما كان من قبل ، بل عمدتا إلى تأجيرهما نظير قدر من المال ، ولكن العديد من الوثائق التى يحتوى عليها أرشيف بلدية مدريد (التى نشرها بارى **Varey** وشيرجولد **Shergald** توضح بأن المستأجرين لم يكونوا أوفياء تجاه ما التزموا به ، مما اضطر البلدية إلى تقديم المعونة للمستشفيات ، وبعد ذلك تأخذ على عاتقها تحصيل المبلغ الواجب الوفاء به نظير الإيجار. بات من المهم أن نوضح هنا أن كثيراً من المستأجرين وصل إلى حد الإفلاس ، مما يعد برهاناً على أن الكوميديا لم تكن عملاً تجاريًا جيداً للجميع ، أما بالنسبة للممثلين والشعراء الكبار فقد كان الأمر مربحاً لهم. وصلت ديون المستأجرين حداً بالغًا مما اضطر بلدية مدريد للتدخل ، فى عام ١٦٣٨ ، للاضطلاع بمهمة مباشرة إدارة ساحات العروض المسرحية. وهكذا فإن جهازًا عامًا يصبح هو المسئول التجارى عن تمثيل الكوميديا ويأتى الإحسان بمثابة المبرر لعمل مؤسسة ذات مواصفات خاصة حيث ما تزال مشكلة العلاقة بين الكوميديا والأخلاق ينبض بالحياة[١٩].

منذ أوائل القرن السابع عشر (الوثيقة الملكية لعام ١٦٠٣) ، توجد شواهد لتدخل رسمى دقيق فى تنظيم المسارح بمدريد. وتأتى التنظيمات القانونية للمسرح مدرجة – بصفة أساسية – فى اللوائح المسرحية المتتابعة ، حيث تنظم فيها عملية تشغيله ، واختصاصات الراعى الذى يعمل عضوا فى مجلس قشتالة ، السلطة العليا للمسرح ، التى يدخل فى مجال اختصاصها إصدار التصريحات التى تتمكن بها شركات التمثيل من ممارسة عملها داخل مدريد ، وإنشاء هذه الشركات ، والسماح بعد الرقابة بتمثيل الكوميديا ، والرقابة على الحسابات ، وإجازة عمليات التأجير ، وتعيين رجال الشرطة الخاصة .... إلخ [٢٠]. كانت هناك مجموعات متنوعة من رجال الشرطة بدرجة مأمور ومعاون ، والذين يحصلون على هذه الوظائف فى بعض الأحيان بدفع مبلغ من المال ، وأوكلت إليهم مهمة مراقبة النظام والأمن بهدف منع أعمال الشغب ، ومنع أى فرد من الدخول دون أن يدفع ثمن تذكرته ، ومنه الصعود إلى الشرفة العليا الخاصة

بالنساء. واختصاصات رعاة المسرح وخاصة باعتبارهم مسئولين عن رقابة الكوميديا ، واختصاصات رجال الشرطة الذين يتمتعون بسلطة تنفيذية ، تؤكد إحكام السيطرة من جانب السلطة المركزية على آليات الكوميديا. ويقى لنا الحديث عن مأمورى القضاء ، ونواب المجالس البلدية وعمداء البيوتات الكبيرة الذين يحق لهم التدخل أيضا مع شرطة الفرجة المسرحية ، كما يمكن استنباط ذلك من الوثائق التى نشرها الباحثان المذكوران.

إن كثرة الوثائق حول المسرح (العقود ، وإنجاز الحسابات والعلاقة مع المستشفيات ... إلخ) تبدى لنا أننا أمام "مؤسسة للتسلية" أحكم تنظيمها وفرضت عليها سيطرة دقيقة ؛ ولهذا فتبدو لى غير مقبولة تلك النظريات التى مازالت تعمل على تعميم المفاهيم العفوية والهامشية ، ولكنه صحيح – وسوف نرى هذا – وجود ممثلين كوميديين من خارج مدريد ، وأن مدريد لم تكن هى الأرض الإسبانية كلها ، ولكن تنقصنا دراسة موثقة عن الاختلاف فى إحكام الرقابة تبعا للمساحة الشاغرة لمدينة مدريد ، رغم أنه كانت هناك آليات لازمة لهذا العمل ، بما لا يدع مجالا للشك.

لقد أدت السيطرة على تنظيم الفرجة المسرحية من كل جوانبها ، كما رأينا ، والرقابة على النصوص ، إلى ضرب حصار على المسرح فى الفترة الذهبية ، بطريقة واضحة جداً. وما كان لهذه الطريقة أن تؤثر فقط على مؤلفى المسرح فيما يتعلق بعملهم الإبداعى ، بل إنهم أنفسهم كانوا يتدخلون كرقباء ، كما هو الحال بالنسبة للوبى دى بيجا [٢١]. ولكى نحيط بهذا الأفق فى إطار ما هو مسموح به فلا علينا أن نحصل فقط على الأعمال التى منعت من العرض جميعها ، والتى يمكن أن نعثر عليها عند باث **Paz** وماركيث **Marquez** [٢٢]، ولكن على أمر آخر كان شائعًا وعاديًا آنذاك ، ألا وهو تنقيح النص – من خلال معايير سياسية ودينية بحته – دون أدنى إشارة إلى عامل الحرية ، حسب ما يزعم البعض ، فى أنه أثناء العرض كان بالإمكان مخالفة ما منع عرضه ، فما كانت هناك سلطات تم إرسالها للتأكد من هذا الأمر فحسب ، بل وكما يشير سنيتاورين **Sentaurens**، فإن الرقابة الأولية كانت تتبعها "رقابة أخرى آنية ، تمارس مباشرة عملها أثناء عملية العرض" وكان بمقدورها إدخال التعديلات التى تراها أو إيقاف العمل[٢٣]. صحيح أن إسبانيا –أعود وأكرر هذا– كانت شاسعة المساحة ومتعددة المدن الصغيرة والكبيرة ، هذا إلى جانب تعدد المناسبات التى تستأهل العروض المسرحية ، مما جعل هناك إمكانية لوجود بعض المخالفات ، ولكن كانت هناك سلطات محلية "سياسة حاضرة" كما كانت هناك فى كل الأحوال بعض الاستثناءات.

٢- البنية الاجتماعية لساحات عرض الكوميديا بمدريد (مع ذكر بعض الأمثلة الأخرى) : المستويات الثقافية - الاجتماعية للجمهور. القوة الشرائية للحدث المسرحي[٢٤].

سوف أقوم هنا ، بإيجاز أيضا ، بوضع *المتوازيات والخطوط المتقابلة الاجتماعية* للأماكن المتعددة المذكورة آنفا حين أتعرض للوصف المادى لساحات العرض بمدريد.

لم يكن مسرحاً يقتصر بصفة خاصة على جماعة ذات ثقافة ووضع اجتماعى معين ، وإنما اتسع للجميع ، من قمة الهرم ، بما فى ذلك الملك ، وحتى قاعدته ، إنه ظاهرة اجتماعية كبيرة. وإن *التركيبة الاجتماعية لساحات العرض المسرحي* لخير دليل على تفاوت الأسعار تبرز بدورها مدى صرامة التركيبة الاجتماعية للفرجة المسرحية ، التى يحضرها الجميع ، إلا أنهم يخضعون لعمليات فصل صارمة طبقا للأصول الاجتماعية والثروة. كما أن المستويات الاجتماعية - الثقافية المختلفة بالإمكان التثبت منها من خلال المجتمع الذى يرتاد الكوميديا ، وهو أمر ذو أهمية[٢٥].

ومن الناحية الهيكلية ، فإن التركيبة الاجتماعية لساحات الفرجة المسرحية ، تخضع للنموذج التالى : تذاكر الدخول الشعبية : الفناء ، شرفات الساحة العليا ، المقاعد الخشبية والمدرجات . تذاكر للمثقفين : العليا والممر العلوى ، تذاكر مميزة ، وتذاكر رسمية. وبين كل هذه التذاكر يوجد تفاوت كبير فى الأسعار ، وذلك تبعا للقطاعات الاجتماعية المختلفة. وسوف أقدم هنا بعض الأسعار على ضوء الوثائق التى يدرسها بّيثير **Pellicer**، وبارى **Varey**، وشيرجولد **Shergold** ورينيير **Rennert**، وغيرهم.

تعتبر التذكرة الأقل سعراً لدى ساحتى العروض المسرحية بمدريد تلك التى تم تخصيصها للواقفين بالفناء ، وكانت تساوى فى عام ١٦٠٦ عشرين مرابيديس - لا تكاد تصل إلى ريال (٣٤ مارابيديس) - وفى تلك الآونة ، كان بإمكان عمال الأجرة من أصحاب المستوى الأدنى الحصول على مبلغ ٣ ريالات فى اليوم ، أما العمال المؤهلون فكانوا يحصلون على أربعة ريالات[٢٦] ؛ هذا الأمر يبرهن للوهلة الأولى ، على أن المسرح كان فى متناول المستويات الدنيا من المجتمع ، وعليه فإن دراسة المسرح الإسبانى فى عصر الباروك باعتباره ثقافة جماهيرية ، فى رأى مارابال **Maravall**، [٢٧] يمكن أن تجد لها محملا. كما أريد التركيز على أنه ربما كان هذا سعراً سياسياً فبعد أن ارتفع ما يقارب الربع فى عام ١٦٠٨ ليصل الى ٢٤ مارابيديس ، لم يعد للارتفاع مرة أخرى ، بينما صدرت الأوامر برفع أسعار التذاكر الأعلى ، وذلك فى عا ١٦٢١ وفيما يتعلق بالنساء ، فإن تذكرة دخولهن المناظرة لتذكرة الواقفين بالفناء مر الرجال هى تذكرة الشرفة العليا وكان ثمنها عام ١٦٥٦ هو ٢٤ مارابيديس ، وفى عام

١٦١٥ زيدت الى ٢٨ مارابيديس وهو سعراقتصادى جداَ إذا ما أخذنا فى الاعتبار أن تذكـرة المقـصـورة كـانت تسـاوى ١٧ ريالاً ، وكـان الريال يسـاوى آنذاك ٣٤ مارابيديس. شغل نسوة النبلاء المقصورات الأماكن المحاطة بسياج حديدى والمشربيات ، بينما ظلت الشرفة العليا مقصورة على نسوة بقية القطاعات الأخرى من المجتمع ، كانت الشرفة هذه مكانا شعبيًا يشهد داخله جلبة هائلة ومنظمة ، مثلما تذكرنا بهذا شـهادة ثاباليـتا **Zabaleta** والتى سنراها فيما بعد - هذا بالإضافة إلى أعمال الشـغب المشابهـة لتلك التى كان يثيرها المشاهدون الواقفون فى الجزء الخلفى لفناء المسرح ، وبسـببهم دائما ما كانت الكوميديا توضع فى مأزق حرج ، وبدا هذا النوع من الجمهور مهابا من قبل الكتاب.

أما الأماكن الأعلى درجة بين الأماكن الشعبية فهى : المقاعد والمدرجات ، وتميزت بأنها مقاعد ثابتة ، هذا بالإضافة إلى أن المدرجات كانت تتمتع بميزة أخرى ، حيث كانت أماكن مغطاة. والمقاعد هى بمثابة أماكن سابقة الوجود بدرجة ما على المقاعد. وفى عام ١٦٠٦ كانت تكلفة المقعد الواحد تصل إلى ريال واحد ، أى ما يساوى ١١ مارابيديس للمكان ، مضافة إلى ثمن التذكرة البالغ ٢٠ ماربيديس (كان المقعد يحتوى على ثلاثة أمكنة)، وفى عام ١٦٢١ كان المقعد الكامل يكلف ٤٢ مارابيديس بالإضافة إلى ٢٤ ماربيدايس أخرى تدفع عند الدخول من المناسب أن نذكر هنا كدليل مقارنة ، أنه فى عام ١٦٠٦ كانت دستة البيض تكلف ٦٣ ماربيديس ، ودستة من قوائم الخراف تساوى ٧٢ ماربيديس ، طبقا للقائمة التى يوردها هاملتون **Hamilton.** [٢٨] ويذكر برتاو **Bertaut** [٢٩]، أن المقاعد كانت المكان المفضل من قبل التجار والحرفيين وصغار البيروقراطيين. يبدو أن المدرجات كانت أغلى ثمنا منها : ففى عام ١٦١٥ ، كانت تكلفة المكان الواحد فى المدرجات تصل الى ٤٠ مارابيـديس ، ولكن فى عام ١٦٢١ تساوت من الناحية العملية أسعار كراسى المقاعد والمدرجات ، مما يشير إلى أماكنية التحدث عن حالة من الاتصال بين هذه الأمكنة والقطاعات الاجتماعية نفسها. وبالنسبة لسواريث دى فيجيروا **S.de Figueroa** يذكر تحديدات هامة بإمكانها أن تكون عظيمة الفائدة لنا فى هذا المقام : "شغل كثيرون من أصحاب السلوك الحسن المدرجات ، وأما المقاعد فقد شغلها جمع كثير من الأشرار ، دون أن يكون لهذه الأمكنة دور فى زيادة أو تناقص النوعية. وليس أمامنا فى جميع الأحوال ، إلا أن نتبع رأى العامة فى حكمهم على من يجلس فى مكان أفضل بأنه ينتمى إلى أصل أكثر نُبلاً"[٣٠].

كانت فكرة التقسيم الطبقى بدرجاته أمرا بديهيا داخل الفناء. فالطبقة الوسطى تحتل المدرجات والمقاعد ، بينما يصبح العمال والخدم ، ومعهم مجموعة أخرى من السكان المنتمين الى الطبقات الدنيا ، من الجنود العاطلين ، الصعاليك ، والعاطلين "والذين يخرجون فى رفقة السيدات" إلخ ...... هم الزبائن الدائمين لأرخص الأمكنة

والتذاكر (تذكرة الوقوف بالفناء). وإزاء كل هذا بات من المحتمل أن يعمد جمهور العامة هذا المحب للمسرح إلى محاولة الدخول إليه مجانا ، مما يحتم منح اختصاصات لشرطة الكوميديا ، تهدف إلى معاقبة تلك المخالفات بالسجن. ولا يجب أن ننسى أن هناك قطاعًا كبيراً من سكان مدريد دخل إلى ساحات المسارح مجانا وبطريقة رسمية : مثل شرطة المسارح ، والسكرتارية ، وأصحاب المناصب بالبلدية ؛ كل هذا يعد بمثابة عمليات تعسف واضحة كانت هناك محاولات لمنعها. كما أن الكتاب كانوا يتمتعون بميزة الدخول مجانًا إلى المسارح.

وفى الجهة المقابلة لهذا الجمهور الشرس الشاغل للفناء الى جانب مجموعة أخرى من السكان ، هى ، إلى حد ما ، من الحرفيين ، والتجار ، أناس من "ذوى العباءة السوداء" القابعين فى المدرجات والمقاعد ، كانت هناك محلة خاصة لجمهور من المثقفين : مكان معروف باسم الديوان. ولكن هذا الجمهور المثقف لم يكن ، فى كل الأحوال ، مكوناً من مجموعة من العلماء ، وأنصار الفلسفة الأرسطية ، والجامعيين ، ورجال الأخلاقيات ، الذين ناصبوا المسرح الشعبى العداء لأسباب فنية ، وعقائدية وأخلاقية ، وإنما كان جمهورا أقل ثقافة من هؤلاء ، يتكون من قسيسين ورهبان (على الرغم من القوانين الصادرة إليهم لمنعهم من دخول الكوميديا) ومن الكتاب أنفسهم أيضًا. كانت قدرة استيعاب هذه الأمكنة للجمهور بسيطة ؛ إلا أن حضور مثل هذا القطاع العروض المسرحية أمرا هامًا بالنسبة للتركيبة الخاصة بالكوميديا ، على مختلف المستويات الهامة ، كما قلت وكما سنرى.

كانت الأمكنة الأعلى سعرا والأكثر تميزا بالنسبة لكثير من المشاهدين ، هى المقصورات الدنيا والعيا. فهى أماكن خصصت بصفة استثنائية لطبقة النبلاء أو "البرجوازية العليا" التى كان بمقدورها دفع ثمنها الباهظ ؛ ومما شاع فهمه أن طبقة النبلاء الأصليين كانت تتمتع بأولوية على الأغنياء غير النبلاء.

وفى عام ١٦٠٦ كان سعر الدخول الى المقصورة يساوى ١٢ ريالاً للمرة الواحدة ، وهو السعر الذى تم ضربه للدخول إلى المشربية. فى عام ١٦١٥ ارتفعت إلى ١٧ ريالا ، فيما يتعلق بأسعار المقصورات العليا ، وأما المقصورات الدنيا فقد ارتفعت إلى عشرة ريالات. ومن خلال قوائم ديون المؤجرين[٢١] ، نعرف أن الزبائن الدائمين للمقصورات هم : الماركيز دى كانييتى ، والكونت دى نيبلا ، وأدميرال قشتالة ، والكونت دى مونتلبان ، إلخ ، وبعض الأثرياء من التجار الذين تظهر أسماؤهم ضمن القوائم المذكورة ولكن دون أن تكون مقرونة بأيه ألقاب نبيلة.

كانت هناك أيضا أماكن رسمية داخل ساحات العرض المسرحى ، أى مقصورات محجوزة على الدوام لأصحاب السلطات بمجلس قشتالة ، رجال البلدية ، وفى عام ١٦٢٥ تم إعداد مقصورة خاصة لراعى الكوميديا ، السلطة العليا ، وقد أشرت إلى

ذلك آنفا فى حديثى عن الحركة المسرحية. وحين حضور الملك إلى المسرح ، وهو ما دأب عليه ، نراه يذهب إلى مقصورة -أحيطت بشبكة حديدية- كائنة فوق المسرح.

وبهذا بدا من الواضح ، إذا استثنينا قطاع أنصار فلسفة أرسطو الذى لا يقبل المصالحة ، أن جميع طبقات المجتمع كانت ممثلة داخل ساحة المسرح ، هذا إلى جانب طبقات المثقفين ، رغم أنه كان شائعاً أمر العروض المقدمة داخل البيوت العامة الخاصة، ورغم اللوائح المتتالية لتنظيم المسارح التى جاءت مناقضة لهذه القاعدة الثابتة ، فبمناسبة حفلات الزواج ، والتعميد ، وأعياد الميلاد ، أقيمت عروض داخل قصور النبلاء. ومن بينها تبرز تلك العروض التى نظمها الكونت دوكى ، كما كانت هناك عروض أحيطت بأبهة عظيمة ، وخاصة تلك التى قدمت فى القصور الملكية من قبل فيليبى الرابع. وكم من مرات عديدة قدمت فيها ، داخل القصور الملكية ، نفس الأعمال الكوميديا المعروضة بالساحات ولكن باستخدام آلية أعلى ومؤثرات مسرحية ، كما كانت هناك أعمال كوميديا تكتب خصيصاً لمثل هذه العروض التى تقدم فى الأماكن الخاصة ، وكانت تحظى بعناصر أكبر للرمزية والتمثيلية ، والنواحى الأسطورية القديمة ، واستخدام أسلوب محدد فى لغه الحوار : *الزوج الحازم* **El marido mas firme** للوبى دى بيجا ، تعد مثالا بسيطاًلهذا ، وهو ما بلغ ذروته فى أعمال كوميديه مثل : الفرو الذهبى **El vellocino de oro**، وغابه بلا حب **La silva sin amor**، ومجد نيكيا **La gloria de niquea**، وكذلك فى أعمال كثيرة لكالديرون دى لاباركا.

من النقاد[٣٢] من يهون من قدر تواجد الجمهور بالمسرح على مدار الأسبوع ، وهو أمر يحمل فى طياته جزءاً من الحقيقة ، إلا أن هذا لا يوثر على احتمالية التواجد هذه والطابع الشعبى اللذين ذكرتهما حتى الآن.

أمر آخر ، كما قلت ، هو النموذج الخاص بمنطقة البحر المتوسط ليكون مكاناً للتمثيل ، والذى يكشف لنا ، وفى بلنسية وإشبيلية ، عن خصائص معينة تخص التوزيع الاجتماعى للجمهور. أقول عرضاً أن الهيكل المقدم إلينا ينكسر أمام خصوصية *الأعمال الدينية التى نتناول أسرار الكنسية* **Autos Sacramentales**(والتى يتم تمثيلها بالشارع ، فى أوقات محددة) ، ولكن هذا يحملنا إلى معضلة أخرى : العلاقة المعروفة بين الطقوس الدينية والمسرح ، أو بين الدين والاحتفاليات ، "خطبة فى صورة أشعار" ، وهو أمر لا نود الحديث عنه الآن ، ولكننى سأبرز الطابع الجماعى ، والشعبى والمشترك ، رغم أنه بالإمكان أن تبدو الفرجة ثقيلة على النظر أكثر منه على الاستيعاب الكامل للمفاهيم. وسوف أعود للحديث عن هذه الأعمال الدينية فيما بعد. وأخيرا ، ليس بوسعنا أن ننسى ، فيما يتعلق بالجمهور ، بأن مدريد والمدن الكبرى شئ ، والمدن الصغيرة والقرى الكبيرة ، والقرى الصغيرة الموجودة على الخريطة الإسبانية شئ آخر مختلف. ولكن مسألة شيقة كهذه لا تتسع هذه الصفحات البسيطة لتناولها.

٣- التمثيل والحياة اليومية : التوقيت ، تجديد قائمة العرض ، الحفلات الافتتاحية ، المناخ المسرحي.

ليس بوسعنا أن نأسر أعمال كتابنا المسرحيين داخل قلاع زجاجية لها من الاحترام ما تنحنى الرؤوس له ، لأن الواقع المعاش ، الصاخب للعرض المسرحي في القرن السابع عشر كان شأنا آخر. فما كان الجمهور يذهب فقط لسماع أشعار لوبي أو كالديرون ، بل لممارسة الحب والغزل ، لرؤية الآخرين باعتبارهم فرجة ، لأداء الطقوس الاجتماعية. وعليه فواجبنا يحتم علينا الاقتراب من هذا المناخ المسرحي للقرن السابع عشر ، دون أن نترك المجال لأية أوهام نصيه تمثل حائلا بيننا وبين الاقتراب من الواقع.

كانت بداية العرض المسرحي في تمام الساعة الثانية مساءً من شهر أكتوبر وحتى إبريل ، لتنتهي قبيل الغروب. وأما في الربيع فكانت بدايته في الثالثة ، وفي الصيف ، في الرابعة[٣٣]. وبهذه الطريقة أمكن تفادى التمثيل باستخدام الإضاءة الصناعية ، وكذلك وعلى وجه الخصوص ، تفادى خروج النسوة من المقصورة وقد حل الغروب. ورغم تنظيم أوقات بداية العرض المسرحي ، إلا أنه في مناسبات عديدة كثيراً ما تأخر العرض ، إما لتأخر أحد النبلاء في الحضور ، وإما لتأخر أحد الممثلين ، وسط غضب عارم من قبل الجمهور ، وينجم عن هذا التأخير خروج الجمهور في ظلام دامس ، مما تسبب في مشاكل جمّة وخطيرة بالنسبة "لشرطة الكوميديا" التي يقع على عاتقها مهمة مراقبة الدخول والخروج من وإلى المسرح [٣٤] (وقع الأمر نفسه في مدينة إشبيلية ، طبقا للوثائق التي جمعها سنتاورين **Sentauren**، باستثناء العروض المسرحية المقدمة ليلا) [٣٥]

وهكذا تحول المسرح إلى ظاهرة يومية ، وهو ما يتضح لنا بجلاء من مراجعتنا للتزايد المطرد في أيام العرض. فبداية ، عرضت الأعمال أيام الآحاد والعطلات فقط ، لتصبح بعد ذلك حفلتين في الأسبوع (الثلاثاء والخميس) ، رغم أنه في بعض المناسبات ، كان عرض العمل نفسه يستمر مدة تتراوح بين خمسة عشر وعشرين يوماً على التوالي ، كما يلاحظ أميريكو كاسترو **Americo Castro** ورينيه **Rennert** حين جمعها لمثل هذه البيانات [٣٦] وبالتدريج بدأ العرض يتطور حتى وصل إلى أن يكون نشاطاً يومياً ، رغم حدوث هذا طبعاً في مدن كبيرة مثل (مدريد – إشبيلية ...) ، والصورة الأخرى للعروض بالإمكان أن نعثر عليها في المدن الصغيرة والعواصم الصغرى للمحافظات (مثال لذلك : ألماجرو ، وصوريا ، حيث حظتيا بساحات خاصة بالعروض المسرحية) [٣٧] وعلى الرغم من وجود أبحاث محلية متنوعة[٣٨] فما تزال الحاجة إلى أبحاث عديدة من هذا النوع حتى نجمع رأيا عاماً نقوله بالنسبة للتواجد والحضور للمسرح في إسبانيا القرن السابع عشر.

وفى بعض الأحيان ، عرفت هذه الهواية لحضور العروض المسرحية ، على مدى القرن السابع عشر ، توقفات عرضية إما بسبب أيام الحداد من قبل الأسرة المالكة أو لأسباب أخرى ، هذا إلى جانب التوقف الوارد فى اللوائح والواجب تنفيذه سنويا أثناء احتفالات الصوم الكبير للمسحيين والأسبوع المقدس ، بحيث تصبح ساحات العروض المسرحية خالية لأداء التمرينات السيركية، والعروض البهلوانية والعرائس.

لم يكن الحضور إلى المسرح يتوافر بنسبة واحدة فى كل الأيام والشهور. فكما أشار أجوستين دى روخاس **Agustin de Rojas** فى عمله ، المترع دائما بالمرجعيات ويحمل عنوان : رحلة مسلية **Viaje entretenido** قائلاً :

نحن نحب أيام الآحاد

لأنه فى يوم الأحد يحضر أناس كثيرون

ودائما ما نقوم جميعنا بتمثيل ،

الكوميديا فى يوم الأحد بحب أكبر ،

لأن يوم الأحد يأتى لنا بمال أكثر[٤٠]

من الطبيعى ، أن يكون الإقبال على المسرح بصورة أكبر فى يوم العطله الأسبوعية ، وكذلك فى حفلات الافتتاح أو تغيير الكوميديا ، وهكذا فى إشبيلية ، كان يوم الاثنين يشهد على الدوام افتتاح عمل كوميدى جديد ، والخميس يعاد فيه عرض لأحد الأعمال القديمة ، وأما يوم السبت فكان إجازة عادية[٤١] (ومن ناحية أخرى فمن خلال دفاتر الحسابات الخاصة بالمؤجرين[٤٢] يمكن استنباط أن الفترة التى شهدت حضوراً أكبر هى الواقعه بين شهرى أكتوبر ومايو). وتواتر الحضور هذا ، يضعنا ، كما نرى ، أمام جانب هام جداً فى العمل المسرحى ألا وهو تجديد قائمة عرض الأعمال.

عقب دراسة دقيقة لدفاتر الحسابات ، توصل بارى **Varey** شير جولد **Shergold** الى النتيجة التاليه :

> إن ظاهرة ارتفاع العائد المادى على مدى يومين أو ثلاثة أو أربعه أيام ، ليعود إلى الهبوط فى الأيام التالية ، يجعلنا نرتاب فى أن تفسير تلك الظاهرة يرجع إلى التغيير الذى اعترى قائمة الأعمال المعروضة : فالعائد المرتفع ينبىء بأنه ليس من الضرورى أن يتزامن ذلك مع عرض كوميديا جديدة ، وإنما عروض أخرى مختلفة. ومعروف أن شركات التمثيل قد دأبت على تغيير الأعمال التى تعرضها بصفة مستمرة ، وأنه من النادر جداً أن تلجأ إلى عرض نفس المسرحية ، مهما تكن جديدة ، على مدى خمسة أو ستة أيام متتالية[٤٣].

وحتى يصبح بمقدورنا فهم الحياة المسرحية فى القرن السابع عشر بصورة أكبر فكم كبيرة هى حاجتنا إلى إحراز تقدم فى دراسة قوائم العروض (من الضرورى توسيع الدراسة التى قام بها سوبيرات **Subirats** [٤٤]، تحليل الأعمال التى كان يعاد عرضها ، والأعمال المدرجة فى القوائم ، والأخرى التى كانت تمثل مخزون الشركات المتجولة ٠٠) درست سنتاورين **Sentaurens** ذلك التناوب بين المسرحية الجديدة والأخرى القديمة فى إشبيلية ، فتبين لها أن التواتر المعتاد ، رغم تفاوته ، يحدث عند عرض مسرحية جديدة وأخرى قديمة فى الأسبوع ، مع العلم بأن عرض المسرحية الجديدة لم يكن يعنى ، بالضرورة ، أنها كتبت لأول مرة ، بل كانت تسمى هكذا حتى لو كانت عرضت على خشبة المسرح منذ زمن بعيد[٤٥] ٠ وهو ما يؤدى إلى ديناميكية معقده نضطر معها إلى تبويب الأعمال قيد العرض لدى الشركة والتحرك عبر الأجواء الإسبانية[٤٦]٠ وبالتالى ، تصبح قوائم الأعمال التى تم عرضها مقيدة (قليل ما بين أيدينا حتى الآن بهذا الصدد) ، والتى بإمكانها أن تصبح دليلاً لنا على أن الأعمال التى نقدرها اليوم بصورة أكبر لم تكن هى أكثر الأعمال تفضيلاً فى وقتها ، بينما أعمالٌ أخرى أقل من تلك التى تستخدم فى عرضها ميكنة صناعية كانت تحظى بميزة كونها أعمال بديلة على الدوام[٤٧]٠

وملخص الأمر ، أن إيقاع حركة الأعمال كان سريعًا ، مما أثر فى سرعة عملية الإبداع ، الأمر الذى قام برسمه بيانيًا ، رغم احتوائه على نوع من المغالاة ، تيرسودى مولينا :

> إن أطول مدة استغرقها عرض الأعمال ، فى مدريد ، هى خمسة عشر يوما ، بينما فى القرى الأخرى تراوحت المدة بين يومين أو ثلاثة ، وفى العام الثالث تدفن سجلاتها بين طيات رزمة كبيرة من الأوراق[٤٨]٠

بهذا كان من الضرورى ، تجديد قائمة عرض الأعمال كى يتم الحفاظ على ما يتأمله الجمهور المخلص ، وكذلك الحفاظ على انتعاش تلك القائمة ، وهو ما ينعكس فى صورة أرباح لمؤلف العمل ، وخاصة للوبى دى بيجا٠ وسط هذا الميل الجارف نحو كل ما هو جديد ، علينا أن نذكر هنا أن التغيير السريع لم يكن يلحق الأعمال فقط ، وإنما شركات التمثيل أيضا٠ فغالبا ما كان يتم تغييرها كل شهر٠ كان الافتتاح الأكثر أهمية٠ وهى عادة تكررت دائمًا ، يقع فى عيد الفصح ، ثم فى أحد القيامة (اللذة) ، حيث بات واضحاً أن العروض البلهوانية والعرائس لم تكن كافية كتعويض خلال الفترة الطويلة التى أغلقت فيها المسارح٠

كان الإعلان عن الحفلات الافتتاحية للأعمال الكوميدية الجديدة يظهر فى قوائم يتم وضعها بالنواصى وقد كتبت بخط اليد على الأسلوب القوطى٠ كان ذلك هو الإجراء

المتبع الذى يضيف إليه رينيه[٤٩] الإعلانات (الصوتيه) فى شوارع المدينة ، وبواسطة الممثلين العاملين بالشركات. ويقدم لنا مونتلبان شهادة يثبت فيها إلى أى درجة كان اسم الشاعر (مؤلف العمل) مهماً ، وليس فقط اسم الممثلين ، فى اجتذاب الجمهور :

على مدى سنوات كثيرة لم تشاهد على لافتات النواصى أسماء غير اسمه ، اسم يكرر بصورة بطولية[٥٠].

(يشير هنا إلى الكاتب لوبى دى بيجا)

ومع هذا ، فقد جمعت سنتاورين لافتات ، فى إشبيلية ، كتبت بالحبر الأحمر والأسود ، يعلن فيها فقط عن الوقت والمكان "ومؤلف العمل المسرحى" والمديرين[٥١] (أصحاب الشركات) ويضيف سيرالتا **Serralta** الدور الذى قام به (المديح) المعلن قبل العرض مباشرة ، فى عملية الإعلان[٥٢].

ورغم أن العروض المسرحية كانت تتم فى حضرة عمدة البيت أو المدينة ، تساعده فى ذلك شرطة المسرح ، ورغم التنظيم الدقيق لأفراد هذه الشرطة ، لم يكن فى الإمكان القضاء على أعمال الشغب والهرج فى الفناء ، ليس فقط حين كان غضب المثيرين للشغب يضع العمل فى مأزق حرج ، وإنما حين كانت المعارك تنشب بسبب شغل محله داخل المسرح. يقول لوبيث بنثيانو **Lopez Pinciano.** :

من بين الخلافات : هذا المعقد لى ، وهذا الكرسى وضعه خادمى ، والحجج والشهادات على ذلك ، وكيف ، عقب مرور أحد الموجودين بالمسرح من مكان إلى آخر ، يقدم الناس له درجة خريج متميز[٥٣].

ومن خلال الوصف الذى تقدمه سنتاورين عن ساحات العروض المسرحية بإشبيلية يمكن استنباط نفس فكرة غارات الشغب باعتبارها مناخًا عاريًا عاشت فى أجوائه الكوميديا[٥٤].

ولابد لنا هنا من أن نبرز الوسائل "المنتقاة" التى كانت تستخدم لإسقاط العمل المسرحى ، بداية من الحاجيات التى كانت تلقى على خشبة المسرح وانتهاء بوسائل وممارسات أخرى. وفى إحدى رسائل جونجرا **Gongra**عام ١٦٥٣ بإمكننا أن نقرأ :

تم افتتاح الكوميديا ، أقصد المسيخ الدجال **El-Antecristo**للكاتب خوان دى ألاركون ، الأربعاء الماضى ، وفى ذلك اليوم أفسدوها باستخدام زجاجة صغيرة دفنوها وسط الفناء ، فانبعثت منها رائحة شديدة الكراهة اصابت الكثيرين بحالة من الإغماء ، وخاصة أولئك الذين لم يتمكنوا من الخروج سريعا[٥٥].

يبدو أن الاتفاق والاختلاف حول المادة المعروضة على خشبة المسرح قد وصلا إلى ما يمكن أن نطلق عليه ظاهرة حامية. وهكذا تشير مدام دى أولنوى إلى صفير الجمهور لكى يعرب عن استيائه "والصياح حين تصدر عن الممثلين أقوال تنال إعجاب الحاضرين" ، أو عن طريق "مجموعات الضغط" المنظمة ، كتلك التى نظمها وتزعمها الشاعر ساسترى[٥٧]. ولكن هذا كله يضعنا أمام مشكلة شديدة التعقيد ، والتى لا يمكننى الدخول إلى ساحتها هنا : إنها آلية تركيب الكوميديا وتنظيم الفرجة كبنية معدة للسيطرة على رد الفعل "الحافز - ومردودة" فحولوا بهذا عمليات التكرار والتوقعات ، عبر تسويفات متتالية وأساليب تمويهية ، إلى نظام مهيأ لقبول الكوميديا ، مثلما درست باستفاضة فى مكان آخر[٥٨]. ولكم هو طويل ذاك المشوار الذى نبغى من ورائه التعرف على ماهية الأشعار ، والأحداث والمفاهيم التى لبست ثياب الحركة فى مشاهد القرن السابع عشر على أثر "الصيحات" والصفير.

وفى بعض الأحيان نرى أن أعمال الشغب كانت تثار من أجل التسلية ، وذلك مثلما قامت الملكة ذات يوم بإطلاق سراح الفئران فى الشرفة العليا ، وهو ما يسهل علينا فهم حالات الاضطراب والفوضى التى كانت تسود النساء ، ولكن لنعد مرة أخرى لنلتقط جزءاً من النص الذى يذكره ثابالتيا **Zabaleta** كملخص حى - رغم أنه ينطوى على بعض المغالاة ، للمناخ السائد فى مساح مدريد آنذاك. فى إشارته إلى جمهور الرجال ، يقول :

إن من يفكر فى مشاهدة كوميديا هذا المساء فى يوم المهرجان يتناول وجبة غذائة على عجل ، فشوقه للفوز بمكان جيد جعلته لا يجلس طويلاً على مائدة الطعام. يصل إلى باب المسرح وأول مسعى يقوم به هو محاولته عدم دفع تذكرة الدخول (...). يسير إلى الأمام ثم يصل إلى الشخص الملكف باعطاء تذاكر أمكنة المقاعد ، يطلب منه مقعداً ، فيخبره الرجل بألا معقد له ، ولكن يبدو له أن أحد الحاجزين للمقاعد لن يأتى ، فلينتظر حتى يبدأ الموسيقيون فى العزف ، فإذا ظل المكان خالياً فليجس. يتفقان على هذا ، وهو حتى يسلى نفسه وقت الانتظار ، يذهب الى غرفة الملابس. وهناك يعثر على السيدات يخلعن ملابسهن المنزلية ليرتدين ملابس التمثيل. واحدة منهن كانت ترتدى ملابسها الداخلية كما لو كانت ستخلد إلى النوم. يقف أمام واحدة منهن تلبسها خادمتها حذاءها ، وهذا لا يمكن له أن يحدث إلا بفقدان كثير من الحياء. تأسف السيدة المسكينة لهذا ، ولكنها لا تقدر على منعه ، لأنه يمثل أحد الأصوات اللازمة لإجازتها كممثلة ، فلا تود أن تخسره ، فحين يطلق أحدهم صفارة ، رغم كونها غير عادلة ، إلا أنها تحجب الثقة عن الممثل ، لأنه بالنسبة لضرر الآخر يصدق الناس كلام جانب الاتهام أكثر ممن له الحق. تستمر السيدة فى خلعا ملابسها متحلية بالصبر فى الوقت الذى يرقبها رجل آخر. فأكثرهن خلعا للعذار على خشبة المسرح تصبح خجلى داخل غرفة الملابس لان خلع الحذاء فى الغرفة رذيلة ، أما على خشبة المسرح

فهو وظيفة. لا يرفع الرجل عينيه عنها (...) ثم ينظر بعد ذلك إلى المكان الذى حدثه عنه القائم على حجز الأمكنه ، فيرى المكان خاليًا ، وهذا يعنى أن صاحبه لن يأتى ، فيذهب ثم يجلس فيه. وما كاد يجلس حتى يصل صاحبه الذى يرغب فى استخدام حقه. أما الشخص الذى جلس فيرفض التخلى عنه ، وتقع المشاجرة وينتهى الأمر بأن يترك المكان صاحبه الأصلى ثم يجلس فى مكان وهبه له من قاموا بتهدئة الموقف. وما أن يهدأ صاحب المشاجرة حتى يوجه ناظريه إلى مكان جلوس النساء ، يلقى نظرة سريعة على الوجوه ، تتوقف رغبته عند من يراها تعجبه أكثر ، فيبدأ بمعاكستها على استحياء عن طريق الإشارة. حضرتك ما دخلت إلى المسرح لتشاهد مكان حضور النساء ، ولكن لمشاهدة الكوميديا (...) يولى وجهة صوب جوانب مختلفة ، حين يشعر بأن الجميع يجذبه من معطفه من المقاعد خلفه. يستدير بجسده ليعرف ماذا يجرى ، فيرى رجلاً قد أدخل كتفه بين شخصين ، يقول له فى أذنيه ان تلك السيدة التى تضرب بالمروحة على ركبتيها تقول إنها سرت من انفعالك أثناء المشاجرة وسوف تدفع لك دسته من الليمون الحلو. يوجه الرجل ناظرية إلى مقعد النساء ، فيرى أنها السيدة التى أعجبته ، يقدم المال الذى يطلبه منه ويرسل إليها أن تأخذ كل ما يعجبها. آ آة ، يالها من رائحة ذكية لهذا الليمون ؟ وحين يبتعد بائع اليمون الحلو يفكر فى أن يذهب لينظر السيدة عند باب الخروج ويبدأ فى اتهامها بأن الكوميديا سوف تتأخر حتى تبدأ. يتحدث فى غلظة وجفاء عن التأخير ويقدم الفرصة لمثيرى الشغب الذى يجلسون أسفله يستعجلون الممثلين بالشتائم والسباب. فما أن وصلت إلى هنا ، لا يمكن لى أن أكف عن الحديث فى هذا الموضوع. لماذا يتحادث هؤلاء الناس مع الممثلين حديث السباب والشتائم لا لشىء إلا أنهم لم يخرجوا إلى الخشبة فى الموعد المحدد؟ لا أحد يذهب إلى المسرح لا يعرف أن عليه الانتظار. لو أن الممثلين كانوا نائمين فى محلاتهم ، لكان لهم الحق ، ولكنهم يرتدون ملابسهم قبل موعد الحفل بكثير ، وإذا ما تأخروا ، فربما يرجع ذلك إلى عدم وجود الجمهور الذى يعوض أيام العمل التى يخسرون فيها ، أو أنهم ينتظرون شخصًا ذا أهمية كبيرة ، وحتى لا يضايقونه يضايقون عامة الشعب المنتظر ، لنرى بلا داع يتجرأ هؤلاء على كلامهم بهذه الصورة. إنهم يتوارون فى الضجيج. إنهم يعرفون أن ذاك المسرح ليس له إلا وجه واحد ، وبقناع التخفى يسبونهم. لا يجرؤ أحدهم على سبابهم – مثل سبابهم لهم بالمسرح – فى الشارع ، دون أن يكون هناك احتمال لانتقامهم أو أن تتدخل العدالة لإنصافهم .. تخرج الموسيقى ، وتبدأ الكوميديا وهنا يضع المستمع انتباهه – ربما – حيث لا يجب ان يضعه(٥٩).

لا شىء يفضل عودتنا للاستعانة بشهادات ثاباليتا فيما يتعلق بالمناخ المحيط بالعروض المسرحية ، وعلى وجه الخصوص بالنسبة لجمهور النسوة ، بالطبع هناك

مغالاة مقصودة ، سمحت له بتصوير ما كان يجرى فى أرجاء ساحة العرض المسرحى ذات يوم من أيام العطلة.

يذهب الرجال إلى الكوميديا يوم العطلة بعد الغذاء ، قبل أن تأكل النساء أما المرأة التى كانت تذهب إلى الكوميديا يوم العطلة ، يصبح هذا شغلها الشاغل طوال اليوم ، تتواعد من صديقة لها ، يتغذيان أى شيء ثم يحجزان الطعام الأصلى لوجبة الغذاء لليل ، تذهبان للكنيسة ، ثم بعد ذلك إلى المسرح مباشرة لحجز مكان جيد ، وحتى هذه الساعة لا يوجد من يأخذ ثمن التذكرة تدخلان إلى مكان النساء ، فتجدانه مفعمًا بنساء ناقصات عقل مثلهما. لا تجلسان فى مقدمة الصفوف ، فهذا مكان تجلس فيه من ذهبت لترى ويراها الرجال. يجلسان فى وسط الصفوف فى مكان خفى ومتواضع. تشعران بالراحة فى هذا المكان. تريدان تسلية النظر بشيء ، ولكنهما لايجدان فيما ينظران ، ولكن راحتهما من العجله التى كانا عليها طوال اليوم تعد بمثابة متعة وتسلية لهما. تتوافر النساء أكثر ، وبعض اللواتى تخلعن لعذار ، يجلسن على درابزين المكان ، بحيث تصبح النساء الأخريات كما لو كن يجلسن فى كهف ، يعمل الطرب عمله ، يدخل المحصلون. تخرج كل سيدة من بين طيات تنورتها منديلاً ، تفكه بأسنانها ، ثم تخرج منه ريالاً بسيطًا ثم تطلب أن يعيدوا إليها عشرة مرابيديس ، بينما يقع هذا ، تخرج أخرى من صدرها ورقة متواضعة ذات الأربعة أعشار ملفوفة ، تقدمها ويتقدم المحصلون إلى الأمام. وأما التى احتفظت بالعشرة مارابيديس فى يدها تشترى كيلاً من البندق الجديد ، ثمن الكيل ربعان ويتبقى معها ثمانية أرباع وتظل فى حيرة مثلها مثل الطفل ، لا تعرف أين تخبؤها ، فيستقر بها الأمر بوضعها فى صدرها ، قائلة أنها من نصيب أحد الفقراء ، تبدأ الصديقتان فى تقشير البندق ، وعبر فيهما تسمع فرقعات عالية ، ناجمة من أكل البندق ، فى إحداهما يوجد التراب فقط ، وفى الأخرى نواة جافة كما لو كان حبة فلفل ، وأخرى بها لباب له طعم زيت ردىء ، فى إحداها يوجد شيء يمكن قضاء الوقت معه جيداً. وهنا يبدأ عراك النساء يتجه لتناول البندق. واحدة من بين الجالسات فى المقدمة تنادى بالإشارة على اثنتين واقفتين خلف سيداتنا. والمنادى عليهن ، دون استئذان ، تمران بين الاثنين فتمزقان فستانيهما وتفصدان حجابهما ، والمتضررتان تقولان : "أيا لها من فظاظة ؟! وبهذه الكلمات تنتقم النساء من سباب كثير، تقوم إحداهما بنفض التراب الذى تركته على ملابسها من دراستها ، نازعة إياه بإبهامها وإصبعها الأوسط ، والأخرى بأناملها ، يحضرون لنسوة جالسات على درابزين المكان بالمقدمة عجينة حلوة ، ولكى يأكلنها يجلسن أسفل المكان. ومن هذا المكان يمكنهن مراقبة الرجال. تقول إحداهن لأخرى : "أترين ذلك الأشهب الجالس هناك ، على الجانب الأيسر ، فى المقعد الأول؟ إنه أجمل رجل فى العالم ويعتنى ببيته أكثر. ولكن زوجته الصعلوكة ترد له الجميل بنكرانه ، متسريه مع أحد الطلبة الذى لا يساوى شيئا تقول لها أمرأة تسمعت الحوار : "اتركا النساء يعشن

كما يحلو لهن فنحن نسوة كلنا وليس هناك من سيئة لا نفعلها إذا نسينا المولى" تخفضان من أصواتهما لكن تستمران فى الحوار . . . ." آه ، صديقتى ، أترين فلانا ، الذى كان يضع الشرائط ، إنه يجلس فى مقعد بالدرابزين؟" ترقبه الأخرى ، فليس غريباً أن يتحول الفقير إلى غنى (. . . . .).

كان مقعد النساء مغطى ، وها هو بواب هذا المعقد ، بعد أن قدمت له أربع نسوة ثمانية أرباع (نسوة محجبات يجلبن الأنظار) يأتى ليجلسهن فى أماكن مريحة ، يأمرهن بالانكماش ، يعترضن ، وهو يصر على رأيه ، تكشف الأخريات عن ملابسهن المذهبة والأخريات يخبرنه بأنهن أتين مبكرات إلى المسرح ومن حقهن الجلوس فى مكان جيد ، تقول إحدى الأخريات أن النساء مثلهن فى أى ساعة يصلن مبكرات ليجلسن فى مكان جيد ، ويعلم الله كيف يكن. يتركن أنفسهن فى النهاية يسقطن عليهن ، ولكى يخرجن من تحتهن يضعن لأنفسهن مكاناً بينهن دون أن تدرى الأخريات ماذا يفعلن. تعلو أصواتهن فى حدة تامة وفى النهاية يسود الهدوء. ها هى الساعة الثانية والنصف وتبدأ اللاتى لم يتناولن غداءهن بالشعور بالجوع ، تنادى عليهن واحدة قائلة : "تعالين لتأكلن من هذه الحلوى التى أعطانى إياها أحد البلهاء" يقبلن الدعوة ويبدأن الأكل فى سرعة كما لو كن يتناولن عنباً. اردات النسوة الحديث مع المرأة التى أهدتهن الحلوى تعبيراً عن الموده ، لكن حتى لا يكففن عن المضغ فما تحدثن معها. فى هذا التوقيت تنشب مشاجرة يفتعلها شباب مع المحصلين بسبب السماح لبعض النسوة بالدخول إلى المسرح هباءً ، يدخلون إلى مقاعد النساء يكملون مشاجرتهم. هنا تبدأ *البلبلة والجلبة*. تنهض *النساء* فى جنون ، وحتى يسمعن من يتشاجرون ، يسقطن واحدة فوق الأخرى. لا يعيرون انتباهاً لما تطأ أقدامهم ، يأخذونهم تحت أرجلهم كما لو كن نساءهن ، وأما أولئك الذين يصعدون من الفناء لتهدئة الموقف أو إسعاف البعض يصدمون السيدات المرتبكات ، حتى جعلوهن يتدحرجن. كلهن تفضلن البقاء فى أركان المقاعد المخصصة لهن ، والبعض الآخر منهن يسرن على أيديهن وأرجلهن ، والبعض الآخر يلزن بالفرار ، إلى الأركان. يصل رجال الشرطة فيخرجون الرجال من هناك دون أن تتمكن أى منهن من العودة إلى مكانها الأول ، فتجلس فى أى مكان خال. تبقى إحداهن فى المقعد الخلفى ، والأخرى عند الباب. الأخرى التى توجد هنا لا تعثر على قفازها ، وتجد لبساها قد تمزق ، وأخرى يسيل منها الدم من أنفها لقاء ضربة كوع أصابتها أثناء المشاجرة : أرادت أن تنظف دمها إلا أنها قد فقدت منديلها فتعمل على استخدام تنورتها. انقلب الوضع إلى أحزان وبحث عن الحلى ، تبدأ الموسيقى بالعزف ، وأما المرأة الجالسة عند الباب فتسمع الممثلين ولا تراهم : أما التى فى المعقد الخلفى فتراهم ولا تسمعهم ، وهذا يعنى ألا واحدة منهما ترى الكوميديا ، لأن الأعمال الكوميدية لا تسمع بلا أعين ولا ترى بلا آذان. إن الأحداث تتكلم فى جانب كبير ، وإذا لم تسمع الكلمات فإن الأحداث تكون صامته[٦٠].

باستعراض الشهادات التى يوردها ثاباليتا **Zabaleta**، والتى من الممكن أن تكتمل بأعمال أولئك الذين يكتبون عن العادات فى القرن السابع عشر ، وأعمال الرحالة الأجانب إلخ .. يمكننا أن نستنبط أن الذهاب إلى المسرح كان حدثًا اجتماعيًا وحياتيا يصبغ بحياة المدينة كما أنه كان حدثا لمجرد التسلية. وهذا كله يعنى أن الاهتمام لن يكن منصبًا فقط على الكوميديا ، بل على المناخ المحيط بها ، كما أذكر منذ بداية الموضوع الذى نتناوله. وفى هذا الإطار يصبح من المهم إبراز تنوع وكمية المنتجات التى كانت تؤكل وتشرب أثناء العروض المسرحية : مشروب من الماء والعسل ، حلويات رقاقات ، بسكوت ، بندق ، صنوبر مقشر ، كمثرى ، حلويات لوزية ، الينسون ، البلح ، البرتقال ، الليمون الحلو .. .. إلخ. هناك تفصيل آخر أذكره هنا لكونه أمراً عجيباً يتعلق ببائعى المشروبات والفاكهة ، الذين كان لزاماً عليهم ، حتى يحصلون على إذن لبيع منتجاتهم فى الساحات ، الخضوع لاختبارات المهارة فى التعامل مع الجمهور والآداب العامة بما فى ذلك الناحية الدينية (بيثير **Pellicer**، ديليتو **Deleito** ميسى **Hesse**) إذا ما رأينا أن العرض المسرحى كان يستغرق مدة تصل الى ثلاث ساعات[٦١]. فلا يصعب علينا قبول الأثر الذى تركه هذا الأمر فى الحياة العامة ، وحياة المدينة ، هذا إلى جانب أهمية الظروف الخارجية فى هذا كله.

إن الهدوء والدعة ، الأسطورة الجديدة بالاحترام ، اللذين يتبناهما جمهور اليوم عند حضوره عروض الكتاب الكلاسيكين يبعدان كل البعد عن روح الهرج والمرج المعلنة من قبل أسلافنا داخل ساحات عرض الكوميديا ، وحيث ألح فى هذا الجانب أود أن أبرهن للقارئ على أنه من الممكن أن تدفعنا نصوص الأدب الدرامى إلى نسيان أنه كان حياة وأنه كان يعرض يوماً بعد يوم على خشبة المسرح بإضافات ، وكلام مرتجل ، ولكن بوسع كتابنا الكلاسيكيين الاستمرار فى التعبير عن الحياة ، إذا ما أعيدت إليهم حرارة القرب التى كانوا يتمتعون بها آنذاك ، وألا يدفنوا داخل مجموعات أثرية حتى يعاد اكتشافهم وتشكيلهم. ولهذا فيبدوا لى أمرا موحياً أنه فى العروض المتتالية التى يقدمها مسرح ألماجرو الكلاسيكي ، يتساءل رجال المسرح والجامعيون فى آن واحد حول ما يجب أن يتم عمله من أجل إحياء ما لم يمت قط ، أمام ما يمكن أن يكون الخط المنعزل عن النصوص ، معتمدين على الدور الأساسى للكاتب المسرحى المعاصر كوسيط بين الشاعر والجمهور. لقد سجلت هذا الأمر هنا باعتبار ضرورة ، بيد أن توقفى الزائد لبحث كيفية عرض أعمال كتابنا الكلاسيكيين واستعادتهم مرة أخرى سيكون أمرا خارجاً عن موضعه.

٤- الفرجة المسرحية

التمثيل الجماعى. منافسة عروض من نوع آخر ، قراءة. كان التمثيل ، أو مجموعة العناصر التى تكونت منها الفرجة المعروضة داخل ساحات المسارح ، عبارة عن مجموعة من الأجناس المختلفة أتت الكوميديا لتحتل المكانة البارزة بينها ، إلا أنها ما

كانت تقدم وحدها وإنما رافقتها على خشبة المسرح عروض أخرى ساهمت فى نجاحها وقبولها.

لقد كان المتفرج الحاضر فى ساحات العروض المسرحية يشعر ، كما قال البعض ، بنوع من الرهبة الفارغة تحمله للبحث والمطالبة بفرجة مجملة ، تشكلها إمكانيات ورؤى متعددة : بداية من الخطط الأكثر وضوحًا ، التى تحيل ممارسات الحياة الى فرجة مسرحية أو تضيف مكونًا غراميًا لعملية التمثيل ، وللأشكال الواقعية المتطلع إليها ، البعيدة عن كل خيال وتشويه مثالى ، رغم تأصيلها لشكل من نوع مغاير. وهى عناصر تضاف إلى المخطط الشائع الأسطورى والهادف الى المراوغة للواقع ، والذى تعرضه الكوميديا. وتتكون منها جميعًا الفرجة المسرحية التى كان بالإمكان مشاهدتها فى المسارح الأولى الثابتة فى العصر الذهبى الإسبانى[٦٢].

وكما أبرزت الدراسات ، فإن المسرحيات الهزلية ذات الفصل الواحد وما شابهها من أعمال كانت من الأهمية بمكان فى نجاح عملية التمثيل وهذا هو ما يعبر عنه برونيل **Brunel** فى دهشة رحالة أجنبى قائلاً :

> وفى فترات الراحة بين فصول الكوميديا عرضت مسرحية هزلية ، أو رقصة ، أو أية دسيسة أخرى خاصة ، الأمر الذى بدا دائمًا أكثر تسلية من الكوميديا نفسها[٦٣].

رغم ما يشير إليه رودريجيت وتورديرا[٦٤] **Redriguez y Tordera** من إمكانية تواجد هذه الأعمال ممثلة بصفة مستقلة ، فيبدو أن الأمر الأكثر شيوعًا كان يكمن فى إدراجها ضمن الإطار الكلى للفرجة المسرحية ، إلى جانب الكوميديا ، هذا إلى جانب الأعمال اللاهوتية القصيرة فيما يشير البعض ، كعنصر من عناصر التنظيم.

علينا أن نعتبر الفرجة المسرحية التى كانت تقدم داخل ساحات العرض ككتلة مدمجة ، تعد الكوميديا أحد العناصر المكونة لإطارها كانت الكوميديا بمثابة النواة الأساسية للفرجة ، وحولها كعامل رئيسى فى اجتذاب الجمهور ، وجدت المقدمة التى تروى فى بداية الكوميديا وتعرف باسم "المديح" وهناك المسرحية الهزلية ذات الفصل الواحد ، والرقصات ، والأغانى الشعبية ، ومسرحيات فكاهية قصيرة ، كونت الجبهة المضادة فى مجالات الهجاء ، والفكاهة والغرام لعالم الكوميديا المثالى ، وذلك باعتبارها أمور تقلل من الطموح المسرحى كما قيل فى السطور السابقة. ولكن لابد من أن نبرز الى جانب المسرحيات الهزلية ذات الفصل الواحد المتميزة بروح هجائى والمتسمة بطابع واقعى زائد -وفى هذا تتفق فى جانب منها مع واقع المشاهدين- الوظيفة التى يؤديها الرقص كعنصر مثير للشهوة والموسيقى كعنصر مصاحب له. هناك شواهد كثيرة تدلل على القدرة الأخاذه والجاذبية اللتين تمتعت بهما رقصة

"الترابانداً" **Zarabanda** ومن قبلها رقصة "تشاكونا" **Chacona** ورقصة البرتغاليين -كما سنرى- على الجمهور وكعنصر مثير للشهوة ، اذا ما كان لنا أن نعير انتباهاً للقيود التي يتبناها الأخلاقيون. ومن ناحية ، كانت كل شركة قد درجت على أن يكون لها -طبقا لما يشير رينيير **Rennert** (٦٥)-أربعة من الموسيقيين (اثنان أو ثلاثة من عازفي الكمان وعازف على الناي) وعديد من الممثلات الراقصات. وقد بات من الواضح إذن أن المشاهد كان يتمتع بفرجة مجملة تقدم إليه انضمت فيها الموسيقى إلى العمل الدرامي الخالص ، في فترة لم يكن يوجد فيها حتى الآن بشكل مستقل (فرق الموسيقى ، والاستعراض ، وعرض صالات الحفلات ، الخ) وحين نضع أمامنا هذا الطابع المميز للعرض المسرحي ، باعتباره عرضنا إجمالياً ، ويجمع في مكان واحد ، المظاهر التي ستحظى فيما بعد بأن تكون شيئا مستقلا ، يمكننا أن نفهم أهمية ساحات العرض المسرحي في حياة المدينة ، نفهم طابعها كعالم صغير للحياة الاجتماعية في القرن السابع عشر ، بكل ما يشتمل عليه من أحداث خارجة عن المجال المسرحي ، التي مازلت أرصدها ، وهكذا فقط يمكننا أن نفسر سر التوافد على أماكن العرض المسرحي.

كانت عملية التمثيل تخضع لنظام معين ، طالب به الجمهور ، فكان الحفل يبدأ بعزف الموسيقى على الجيتار ، والناي ، والبوق ثم الأغاني. يتبع ذلك مقدمة المسرحية "المديح" والتي ستفقد مهمتها شيئًا فشيئًا. كان الهدف من وراء هذه المقدمة منصبا على محاولة جذب انتباه الجمهور ، والفوز بحلمه ، كما كانت تتمتع بروح فكاهي تربطها بالتراث الذي درج على استعماله المسرح الإسباني في القرن السادس عشر (المقدمة) ، رغم أنها لم تكن تهدف إلى تلخيص محتوى العمل الدرامي ، من أجل فهمة بدرجة أفضل. وبين الفصلين الأول والثاني قدمت مسرحية هزلية من فصل واحد وبين الثاني والثالث عرضت رقصة. وفي النهاية قدمت مسرحية هزلية كبيرة أو صغيرة ... إلخ ، ولكن هذه الأجناس الأدبية المعروضة لم تكن تقدم في كل الأحيان خالصة ، وإنما كان من الممكن خلط بعضها ببعض مثل : المقدمة في صورة مسرحية هزلية ، مسرحية هزلية غنائية ، رقص حواري هزلي ، أغنية شعبية في صورة تمثيلية هزلية ، على الرغم من أن كل هذه التظاهرات كانت تعد بمثابة "الفرع المنتمي لجذع واحد" والتي شعر الجمهور نحوها بميل كبير ، وطالب بها في حدة شديدة، إن ظهور هذه الأجناس ، مثلما درس البعض ، في المؤلفات الشعبية للقرن السابع عشر ، يبرز الميل الشعبي الشديد تجاه هذه النماذج ، التي كانت تتمتع في العادة بإيقاعات قوية ومضامين فظة ، تتناقض مع الكوميديا. حملت هذه الأشكال المسرحية الوجة الآخر للعملة فوق خشبة المسرح ، الذي أخفته الكوميديا ، ولكن في حركة بندولية ، حيث في مقابل الاتجاه المثالي للكوميديا يأتي اتجاه آخر مضاد : اتجاه الإيقاعات "المفرطة في

الواقعية" وربما أنها فى هذا تبحث عن إيجاد حالة من التوازن والتكامل ، ولكن داخل أشكال مسرحية مبلورة تقلل من القدرة النقدية[٦٧] بهيكل ثابت الموارد.

ليس هذا هو المقام الذى يسمح لنا بالدخول إلى ساحة المميزات والخصائص المميزة لكل واحد من هذه الأجناس الأدبية الصغيرة ، التى سنراها فيما بعد ، ولكن يستأهل -لأهميته- أن نعير انتباهاً قليلا للموسيقى ، والغناء ، والرقص ، الأشكال التى كان بمقدورها الظهور منفصلة أو مدرجة داخل الإطار الكلى للكوميديا. كانت مهمة الغناء والرقص والموسيقى ، حين أتت مدرجة فى البناء العام للكوميديا منحصرة فى إضافة عناصر جذب جديدة لعملية التمثيل ، ومد يد العون حتى يمكن للكوميديا أداء وظيفتها كفرجة جماعية ، كما قيل أما الموسيقى والأغنية فكان بإمكانها المساهمة في خلق الإحساس بالدهشة ، وتحديد ما هية ما وراء الطبيعة وكل ما هو غريب على الخبرة اليومية ، ولكن فى أغلب الأحيان ، كانت تجد لنفسها مبرراً لإضافة قيم جديدة للفرجة المسرحية. هناك نقاد بارزون من أمثال : أومبير**Umpierre** وساج **Sage**، ويولين **Pollin** وكيرول **Querol** وآخرون قاموا بإبراز هذه القيم وقيماً غيرها : قيم فلسفية ، ودينية ، ورمزية للموسيقى عند لوبى دى بيجا ، وكالديرون ، وقد درست أنا نفسى وظيفة النص الغنائى فى الأعمال الدينية عند كالديرون كى أُرسى بعضاً من خصائص الاتصال التى يمكن أن تأخذ بأيدينا الى المفهوم الخاص (بالمشاهد – ابن الابرشية) وكذلك إلى القيم المتعلقة بالطقوس الدينية[٦٨]. وعلى جانب آخر ، لابد من الإشارة إلى أنه فى عمليات التمثيل الخاصة ، التى أشرت إليها. كانت الموسيقى والأغنية من العناصر المميزة والمفضلة (ولنتذكر أن المقطوعة الموسيقية المعروفة باسم "لاثارثويلا" قد استمدت هذا الاسم المميز لها من مرافقتها للأعمال المسرحية التى كانت تعرض على مسرح قصر "لاثارثويلا".

كان الرقص يتمتع بأهمية أكبر ، وهو نوع أدبى يتم تنفيذه خارج الهيكل العام للكوميديا. وأنه لكافٍ لنا أن نضع أمام أعيننا المنع المتواصل من قبل لوائح المسرح والجدل الذى تبناه علماء الدين حول خطيئة الرقص كى يصبح بوسعنا تفهم الدور المتميز الذى لعبه فى عملية التمثيل والإقبال الذى كان سبباً فى اتهام المشاهدين ذلك الهامش من العروض المثيرة للشهوة التى كان يعنيها عرض الرقصات مثل رقصة "ثاراباندا" **Zarabanda** ورقصة "تشاكونا" **Chacona** [٧٠] .وحتى الآن لم تكن توجد كما قلت ، أماكن مخصصة للعروض الشهوانية (اللهم إلا فى أحد الخانات بشارع طليطلة ، مثل خان بيراندنجا **Perendanga** حيث كانت بعض الفتيات يرقصن رقصة "ثاراباندا" حسب ما يذكر ديليتو **Deleito** رقصة "وبائية وجهنمية"- وكذلك رقصة "تشاكونا" ، ولهذا فإن الكوميديا تذكر هذه الاحتمالية ، حيث كانت العناصر الشهوانية تستخدم دائما لجذب الجمهور صوب العروض المسرحية. وقد

حققت رقصة "ثاراباندا" نجاحاً كبيراً ، بما لها من شبق شهوانى فى تلك الفترة ، مثلما حققت رقصتا "تشاكونا" ، "الاسكرّامان" **Escarraman**، بما كان لهما من غايات شهوانية أيضا. وتبعاً للأوصاف التى كانت تطلق على الرقص ، هناك من قال بأنه كان أشبة بالرقص الإسبانى المعروف الآن بالفلامنكو **Flamenco**، وبالطبع فبعقليتنا الآنية تبدو غير مفهومة أعمال الهجوم والمنع باعتبار الرقص الوسيلة العليا للوقاحة والشبق ، ولكننا إذا وضعنا أنفسنا داخل الإطار العام للنظام الخاص بالقيم والأخلاق فى تلك الفترة ، فيجب أن نتذكر بأن القدم كان يعد جزءاً مثيراً للشهوة بدرجة كبيرة ، حيث كان يتم إخفاؤه فى غيرة شديدة وكان النظر إليه بمثابة متعة محرمة[٧١] ولا يجب أن ننسى ، كما أشار البعض ، الوقار والبطء الميزان لحركة الممثلات على خشبة المسرح آنذاك ، وهو ما فرضته عليهن ملابسهن وزينتهن ، مما يجعله يتناقض تماماً مع الرقص.

إلى جانب الرقصات المشهورة ، التى تعرضنا لذكرها ، كانت هناك مجموعة كبيرة من الأجناس والتنويعات التى تعد دليلاً على الميل صوب هذه التظاهرات : "جيّاردا" **Gallarda**، والرقص الألمانى **Danza alemana** و"نيثاردا" **Nizarda** ورقصة الأحدب **Pie de gibao** والتى كانت تنسب كلها إلى البلاط ، أما فى القطاعات الشعبية فكانت هناك رقصات مقابلة لمثل هذه : رقصة القط **Gateado** و"كابونا" **Capona**، و"رستريادو" **Rastreado**، و"بوليّو" **Polvillo**، "وتامباالو" **Zampapalo** إلخ[٧٢].

كانت الكوميديا والأجناس الأخرى عبارة عن المالكين والسادة المطلقين للفرجة المسرحية والتسلية الشعبية فى القرن السابع عشر ، تبرز وسط كل متعدد لحفلات تقيمها المدن التى ترسى دعائم وجودها ، على أساس من الجو العام للفرجة المسرحية ومسرحة الحياة فى المجتمع الإسبانى فى عصر البارّوك[٧٣] ، كتعبير عن الخروج من واقع غير مرض. ولكم كانت عديدة تلك العروض المسرحية التى كانت فى خدمة الفرد فى القرن السابع عشر والتى تهدف الى تسليته وإزاغة تفكيرة ، عن طريق الآلات وعناصر الإبهار والأبهة ، عن الواقع اليومى الأليم ، ولكنها لم تكن تمثل على الإطلاق عنصراً منافساً للكوميديا ، التى تؤدى الوظائف التى أشرنا إليها باستثنائية معينة كفرجة تم تنظيمها تجارياً ، حيث أن مصارعات الثيران – الهواية العظمى الأخرى –كانت تتسم بطابع متقطع (كانت المصارعات المعتادة تقام ثلاث مرات فى العام) كما أنها كانت بمثابة مضيعة للوقت قبل كل شئ عمدت طبقة النبلاء فيها الإعلان عما تتمتع به من جسارة [٧٤].

وبين الرياضة والطقوس المقامة فى البلاط كانت هناك أشكال أخرى قامت أيضا بمهمة قتل الوقت مثل : لعبة التخفى **Mascara** والحفلة التنكرية **Encamisada** وسباق الجرى والرماية **estafermo** وركوب الخيل **Cabalgata**، ولعبة التحطيب **Juego de canas** إلخ ، والتى شارك فيها أفراد من طبقة النبلاء ، ومواكب فكاهية وكرنفالات شارك فيها أفراد الشعب ، ومسرح العرائس فى أعياد الصوم الكبير ، والتمارين السيركية فى الميادين العامة وفى ساحات العروض المسرحية(٧٥). لم تكن كل تلك العروض تخضع لطابع تجارى عام ، كما لم تكن منظمة بمثابرة كافية حتى تتمكن من خوض مجال المنافسة مع الكوميديا التى هى بماثبة الفرجة المميزة بالنسبة للجمهور.

لعله من المفيد هنا تناول المنافسة التى دخل فيها المسرح المقروء مع الآخر المعروض على خشبة المسرح ، وهو ما يمكن أن يرتبط بالمشاكل الخاصة بالثقافة المكتوبة والثقافة المرئية ، بكل وسائل النشر المختلفة للمسرح فى القرن السابع عشر (أجزاء أو أوراق مفرقة..) وبكل مشاكل حوزة وأمانة النصوص ، وخاصة فيما يتعلق بمشكلة المؤلف المسرحى الذى كان يفقد كل ماله من حقوق حين يقدم على بيع أعماله ، مما سيجعله يضج بالشكوى من جراء الإهمال الذى تعانى منه أعماله عند طبعها ، ولعل توقفى عند كل هذا سيكون نوعًا من المقالات والإسهاب ، ولهذا فأحيل القارئ إلى حيث تناولت هذا الأمر باستفاضة تامة(٧٦).

إن حديثنا عن عروض أخرى وحفلات منظمة بإمكانه أن يؤدى بنا إلى قضية كل ما من شأنه أن يكون قد كتب من أجل المسرح ، وكذلك الحديث عن ماهية المسرح ، حيث سيكون هناك تعارض بينهما وبين صور أخرى لفهم عملية التمثيل المسرحى ، ولفهم الفرجة المرئية ، ومسألة الفصل – المشاركة ، ولكن بما أنها قضية نظرية حول نوعية كل ماله علاقة بالمسرح فأفضل أن أدع القارئ يستنفر هممه للتبصير حول هذا الأمر ومع هذا ، أود أن أذكر القارئ بأنه عند تحليل العلاقات المسماة (مسرح – حفلة) فى فترة الباروك يتم التأكد من أن هذه ، على الرغم من وجود نقاط اتفاق فى روعة وجاذبية عمليات العرض والعناصر المكونة (الملابس / الديكور/ النصوص ٠٠ ٠٠) فإنها تكتسب خاصية لازمة لها فى كل تظاهرة من التظاهرات ، مثلما درست ذلك فى مكان آخر ، الأمر الذى يمنح المسرح ، على وجه التحديد ، مرحلة النضج ، على الرغم من وجود أجناس ، مثل الأعمال اللاهوتية القصيرة ، والتى ماتزال تدرج حتى الآن ضمن جو الاحتفالات(٧٧) ، وأنواع مماثلة أخرى ، هى فى حاجة إلى دراسة خاصة وسأشير إليها فى الصفحات القادمة.

٥- عرض العمل على خشبة المسرح

أنتقل الآن للحديث عن إعداد العمل وعرضه على خشبة المسرح. علينا أن نفكر فى أن الجمهور كان يذهب إلى المسرح ليسمع ويرى ، بإمكانيات للتسلية وجمالية لكل ما هو مرئى ، والتى ربما أنها غير موجودة فى أيامنا ، الأمر الذى يمكن الربط بينه وبين التراث الأدبى والفولكلور الشعبى فى مختلف المستويات الاجتماعية ، بهذا فقط يمكن فهم الديكور اللفظى المتواتر ، الذى يضع أمام المشاهد ، باستخدام اللفظ ، مناظر ريفية مثالية ، لحظات غروب جميلة ، أو ركوب سفن واسعة لا يمكن استيعابها ، حيث يصعب تمثيلها "بصورتها الحقيقية" وبصورة مجسمة بأسلوب مقنع ، كما بينت ذلك فى دراسة أخرى[٧٨]. من المهم هنا أن نبرز أن الميكنة المستخدمة فى العرض المسرحى (الملائكة ، والهات الفنون والعلوم يتنزلن من السماء ، والظهور المفاجىء للقديسين) بما فيها من خيالات ومؤثرات مسرحية ارتبطت فى الغالب ، بنوعين من الكوميديا يتمتعان بمزيد من المثالية وعدم الواقعية : الكوميديا الخاصة بحياة القديسين ، والكوميديا ذات الموضوعات الدينية ، كما ارتبطت كذلك بالمستوى الاجتماعى للجمهور : فالمؤثرات المسرحية توجد بوفرة فى العروض المقدمة بالقصور أمام علية القوم من النبلاء ، ففى عمل للوبى دى بيجا تحت عنوان : الفرو الذهبى **ElVellocino de oro**، الذى تم عرضه مسرحيًا أمام نبلاء أرانخويث **Aranjuez** نجد هذه الإشارة التمثيلية التى تتحدث بنفسها : "هنا تسمع مزامير وطبول ، ويفتح معبد الإلة مارتى ، حيث فوق أعمدة أخرى عديدة ، تظهر تسع صور من تسع الشهرة ، وفوق العمود العاشر تبدو صورة الإمبراطور كارلوس الخامس ، يمتطى الجواد ، بين قوات عديدة وأسلاب ، ينتظرون بين أرجاء المعبد بالحجاب الفضى والأشرطة الملونة ، وفى الوسط يقف مارتى حاملاً السلاح ، والرماح والتروس" (العمل المذكور ، الفصل الأول ، صفحة ١١٠ أ

(**BAE**، عدد ١٤). وفى هذا الخط يأتى ظهور الملائكة وهم يحرثون فى العمل المعروف بعنوان شبابيات القديس إيسيدرو **La Juventud de San isidro** إلخ. وموقف لوبى دى بيجا بالنسبة للميكنه المسرحية ، التى لم تكن بالنسبة له سوى محاولة منه لجعل المناظر المرئية تقوم مقام الأشياء التى لا يتمكن الكاتب المسرحى من الإحاطة بها عن طريق الكلمة ، ولكن على الرغم من صرامته ، فإن لوبى ، كما حدث فى مناسبات عديدة أخرى ، يذعن ، ومن السهل جداً أن نعثر من أعمال لوبى على استخدام "للبوفيتون **Bofeton** (عبارة عن ميكنة دوارة يتمكن الأشخاص من خلالها من الظهور والاختفاء فجأة). واستخدام (البيسكانتى) **Pescante** كى تتمكن الشخصيات من خلاله من الصعود والهبوط ، وكذلك "الترامويا" **Tramoya**، وهى عبارة عن شرك يقام فوق خشبة المسرح للاختفاء المفاجىء (يشير كاستييخو **Castilleio** إلى احتمالية ظهور عفاريت ميكانيكية فى هذا الشرك ، ويميز بين "بوفيتون" سفلى وآخر علوى وبين

آليات "الترامويا" نجده يقيم فروقًا بين تلك التى توجد على خشبة المسرح للصعود "الطيران الأفقى" "والطيران القطرى – المائل" والأخرى التى تقع من جانب الى آخر من الفناء(79). إنها تخيلات (وينجم هذا عن الجمع السريع للستارة بحيث يظهر الخيال" الحقيقى أو المرسوم أو المنحوت) هذا بالإضافة إلى بعض قطع الميكنة الصغيرة المتحركة (جبل ، نافورة ٠٠) كما سنرى بعد ذلك(80).

كان جمهور القرن السابع عشر يتمتع ، كما قيل دائمًا بقدرة فائقة على التخيل ، ورغم أنه قد بات من الضرورى أن تقدم له العناصر التمثيلية المسرحية الشديدة الوضوح كى تكون عونًا له ، حيث كان يملك قدرة فائقة على ترجمة العديد من الإشارات المسرحية – التمثيلية البدائية ، مما قلل الديكور. فعلى سبيل المثال ، عرف كيف يقرأ فى الملبس الذى يرتديه ممثل ما المكان الذى يدور فيه الحدث الدرامى. ومن جانب آخر ، فقد شعر الجمهور بحب جارف ، كما قلت ، بسبب تلك الأشباح التى تركته فى دهشة عارمة حين وضعته أمام عالم ما وراء الطبيعه ، عالم أسطورى يشير سانشيث أرخونا **Sanchez Arjona** إلى ما كان يقع من ضجه وجلبه فى إسبيلية عام ١٦٤٣ ، بسبب إيقاف كوميديا بعنوان : القديس كريستوبال **San Cristobal** من جانب الرقابة ، حيث تجمع عدد كبير من الناس" ذوى وضع اجتماعى بسيط وشعبيين" وذلك لأن العمل كان مزوداً بمثل تلك الأخيلة " وهى أمور يغرم بها النساء والعامة أكثر من الميكنه الصناعية القائمة على الخدعة. ومن الشعر ، والحبكة الدرامية"(81). وفى رواية "دون كيخوتى" **Don Quijote** نجد العبارة التالية : "وحتى فى الأعمال الكوميدية الإنسانية يتجرءون على عمل المعجزات دون أدنى احترام أو اعتبار حيث يبدولهم هناك أن المعجزة والأخيلة تعد أمر طيباً ، ويأتى هذا من جانب القائمين على أمر الكوميديا كى يعجب به الجهلاء من الناس فيتوافدون عليها"(82). كانت الأخيلة ، كما قلنا ، أمراً شائعاً ارتبط بعالم ما وراء الطبيعة فى الكوميديا التى تتحدث عن حياة القديسين والأخرى ذات الموضوعات الدينية ، وفى العديد من الأعمال الكوميدية التى اعتمدت الدسيسة فيها على الميكنة ، أصبح من المعتاد فهم خشبة المسرح حسب بعض العناصر البسيطة : مثل البالكون (للدلالة على المكان العالى) ومن الممكن أن تكون له دلالات مسرحية أخرى ، كدلالته على وجود تل أو سماء ، أو استخدامها كمكان تتم فيه مقابلات ليلية ، وذلك حسب استخدامها فى المسرحية على سبيل الحقيقة أم على سبيل المجاز ، وكذلك خشبة المسرح ، حيث كان من الممكن تحويلها بواسطة الكلمة إلى مكان متنوع للحدث الدرامى ، مثل الأبواب الجانبية ، والنوافذ ، والأكمنة المصنوعة فوق خشبة المسرح نفسها ، والستارة المعلقة فى قاع الخشبة. وعليه ، فيبدو لى أن خوليان جايجو قد أصاب فى ملخصه الذى يصور فيه ، عامة ، خشبة المسرح : "خشبة ذات ستارة لتحديد الأحداث ، ومداخل جانبية ، ودهليز أو بلكونة حيث تدور المشاهد السماوية ، أو تلك التى تدور فى شرفات القلعة ٠٠ إلخ.

وفى العمل توجد الواجهة ، مغطاة أو مكشوفة ، ويحاول مخرج العمل الدرامى ، بمساعدة العناصر المتحركة المقطوعة التى يلجأ إلى استخدامها كإشارات حقيقية ، أن يجعل مشاهديه الذين لا يحظون بقدر كبير من الثقافة ولا يجيدون القراءة ، ولكنهم قد تعودوا على مثل هذا النوع من اللغة المرئية ، يفهمون أين ، وكيف ومتى يقع مشهد قصة ما غير قابلة للتحديد فى مكانها أو زمانها ولا حتى حدثها(٨٣).

فى مواجهة قلة المعلومات الوثائقية ، تصبح الألفاظ التى يحتويها النص المسرحى الثانى كإشارات مسرحية أداة قيمة من أجل محاولة تشكيل الإطار العام للخصائص التمثيلية للكوميديا ، وهذا هو ما فهمه الأستاذان "بارى" **Varey** و "روانو" **Ruano** (٨٤)يقدم كاستيخو **Castilleio**هنا ملخصًا مفيداً لاستخدام خشبة المسرح. استناداً إلى المعلومات المعمارية يستنتج أن "خشبة مسرح "البرينثيبى" كانت مزودة بثلاثة أمكنة رأسية أقيمت باستخدام أعمدة مثبته على دعائم الممرات ، وثلاثة مستويات أفقية ، الأمر الذى جعل المسرح بأكملة مقسمًا كشبكة مكونة من تسع فراغات ، يشبه إلى حد كبير الصور التى تحكى قصصاً داخل الكنيسة(٨٥). وما كان يختلف فحسب عن ساحة عرض "الماجرو" **Almagro**طبقاً لما نعرفه اليوم ، بل يختلف أيضًا عن ساحتى عرض "القصر" **Alcazar**و "مونتيريا" **Monteria**فى إشبيلية(٨٦). والتى لا نجد فيها – طبقًا للوصف الذى تذكر سنتاورين **Sentaurens** – توزيعاً مناظراً للفراغات بواسطة الأعمدة. وحتى يصبح بوسعنا قول رأى عام فى هذا الأمر لابد من دراسة ساحات العرض المحلية المختلفة واحده بعد أخرى ، على ضوء الدراسات التى تظهر تباعًا عن المسرح فى سرقسطه **Zaragoza**، ونابرا **Na-varra**ابيدو **Oviedio**، وملقه **Malga** ... إلخ(٨٦). ومع هذا ، فيبدو أن هيكل الواجهة المزودة بالأعمدة ، والشرفات ، والنوافذ ، وأبواب الدخول – بدرجة ما فى التنوع لا أود الدخول فيها – هو الذى يمثل الخلفية المعتادة لخشبة المسرح الشعبى الإسبانى فى القرن السابع عشر ومن بين الإشارات التى تتعلق بمسرحة الأحداث فى النص الدرامى يمكن استنباط ما توصل إليه كاستييخو **Castilleio** من إمكانية استخدام العناصر المكونة لهذه الخلفية لخشبة المسرح باعتبارها إشارات هامة فى عملية الإخراج ، وخاصة فيما يتعلق بفتح وغلق الستائر التى كانت تغطى الفراغات ، والاستخدام المعقد لهذه الفراغات (من أجل مشاهد داخلية ، خيالات ..) والأبواب ، التى استخدمت لأكثر من مهمة ذات مغزى ، إلخ يشير المولف المذكور إلى أن عدد الأماكن التى تشهد وقوع الأحداث فى ساحات العرض فى الفترة من ١٥٨٠ الى ١٦٤٠ لم تزد عن تسعة : "الشارع ، الجزء الداخلى ، الميدان ، السور ، الحديقة ، الجبل ، مكان الصيد ، السفينة ، البحر". وبعيداً عن الرقم المحدد للأماكن المبينة فى هذا الهيكل للإمكانيات الكلية ، فإن ما يهمنى التوقف عنده تعدد الفرص من وراء

استخدام الواجهة بما فيها من ستائر ، يمكن أن تعنى ، على سبيل المثال ، الشارع أو داخل البيت ، إن التناوب بين الفراغات لكى تدور فيها المشاهد المختلفة (مشاهد داخلية أيضاً ، كما رأينا) والعدد البسيط للعناصر المتحركه ، بما لها من مغزى قوى ، من الناحية المجازية ، أحياناً ، أو بقيمة رمزية فهى : شبكات متحركة ، سفن فى الشرفه العليا أو على خشبة المسرح ، جبل به سلالم ، إلخ.(٨٨).

فى مرات عديدة شدد الدراسون على نقص الإضاءة الصناعية أثناء عمليات التمثيل داخل ساحات الكوميديا – فهو يعد ، على سبيل المثال ، أحد الجوانب التى استرعت إنتباه الرحالة الأجانب على الدوام – فى مواجهة ساحات العرض الخاصة ، ولكن كاستييخو **Castilleio** ، مستنداً على مرجعية جمعها من بارى **Varey** يسجل فيها "إمكانية وجود آثار خفيفة للإضاءة عند الدخول بالشمع والقناديل فى المنطقة المظلمة من خشبة المسرح أسفل البالكون"(٨٩). وفى هذا الخط يسير البحث الذى يجرية البروفسور مانشينى **Mancini** حسب ما أخبرنى به. ومازلت أفكر حتى الآن فى أن الأمر الطبيعى والعام كان يكمن فى غيبة إضاءة أخرى غير الضوء الطبيعى ، مثلما رأينا فى الوقت الذى تعرضنا فيه للحديث عن التوقيت الذى تحدد لبداية العرض المسرحى.

هذا هو ما تم تقديمه ، من خلال وجهة النظر القائلة بالفرجة المرئية ، إلى المشاهد فى ساحات العروض المسرحية فى أغلب الأوقات ، والتى بإمكاننا أن نفسرها فى مجملها على أنها عبارة عن مجهود متناسق لاختراق واجهة قاع المسرح التى تفرض خاصيتها الثابتة غير القابلة للحركة ما يستوجب الكفاح ضده بكل الوسائل التى تمت الإشارة إليها ، وذلك لتصبح متعددة الأغراض.

وفى الأعمال الكوميدية المعتادة التى كانت تحتوى على الدسائس كان ثراء الملابس البادية على الممثلات يعد أحد أكثر العوامل أهمية فى الاجتذاب والمتعه البصرية. كانت خشبة المسرح تمثل عالماً بمفرده ، إرتقاءً بالحياة الواقعية ، والتى إذا لم يظهر فيها انعكاس حقيقى وأكيد الواقع الاجتماعى. لما كان للقيود المفروضه من قبل القوانين على ممارسات الحياة اليومية أن تجد لها مكانا هى الأخرى. وبالنسبة لحالة الصخب المسرحى ، أخذا فى الاعتبار فقر الديكور ، كانت تعتمد ، فى قدر كبير منها ، على الملابس (٩٠). ولهذا ، ورغم أن الممثلات كان عليهن السير فى الحياة العامة طبقا للمراسم التى تحدد أبهة الملبس ، فقد كان بوسعهن ارتداء أقمشة صاخبة داخل المسرح. ومن الضرورى أن نربط بين عناصر التخفى والبهرجة .. إلخ. وكلها أساليب رعتها الحياة المسرحية فى إسبانيا أثناء عصر الباروك(٩١).

ومن الصحيح أنه فى عصر كالديرون لم تكن الأعمال التى يتم تقديمها على خشبة مسارح البلاط فقط ، بل ايضاً تلك التى عرضت فى ساحات العروض المسرحية ، التى

أخذت تتعقد تدريجياً صوب تطوير المؤثرات البصرية ، على أيدى المخرجين الإيطالين ، بتقديرهم للأمور المنظورة ، والمتقابلات .. إلخ ، فى إطار جماليات الباروك، ومع هذا ، فإن الفارق يظل قائماً بين نوعية التمثيل المطروح على ساحات العروض المسرحية ، والآخر المقدم بين جنبات القصر أو على خشبة مسرح العزلة الطيبة **El-Coliseo del Buen Retiro** يشـير أرونيت بحق إلى أن أوجـه الاختـلاف بين العـروض فى ساحات المسرح والبلاط عبارة عن : الديكور المنظور الذى يعمد إلى استخدام "هياكل مدرجة على خشبة المسرح" وإضاءة خاصة بالمسرح" ، ويذكر على وجه التحديد أن :

> الانفصال بين المسرح الشعبى ، المحافظ في إصرار ، ومسرح البلاط الملكي أخذ فى التزايد إلى أن يصل إلى حد أشبة فيه بالانفصال الأبدى[٩٢].

إن تحليل الجديد الذى أتى به كالديرون ، الذى أخرج قلمه كتابات لمسرح البلاط ، يبرز بوضوح هذا التباعد بين العرض المسرحى فى الأماكن الخاصة والأخرى العامة ، رغم أن الصخب المسرحي بدأ يكسب شيئًا فشيئًا أرضًا فى المسرح الشعبى ، الذى أصبح عاماً فى القرن الثامن عشر[٩٣]. وعلى سبيل المثال ، فإن الرسومات المحفوظة للعرض داخل البلاط لمسرحية "السبع ، والشعاع والحجر" **La fiera, el rayo y La piedra**، لكالديرون بما فيها من ديكور غاية في الثراء وعدد كبير من الأعمدة المرئية ، تعمل على إبراز كل هذا فى صورة رمزية[٩٤]. وبالإمكان الاستعانة بالدراسة التى قام بها ر. مايسترى[٩٥] ، **R. Maestre** وذلك حتى نتمكن من رؤية شهادة خطية للميكنة المعقده التى كانت مستخدمة فى المسرح وذلك من أجل تقديمنا لأسماء المراجع حول تأثير ب. دل بيانكو **B. del Bianco** وآخرين.

كل هذا يرجع بنا مرة أخرى إلى المشكلة ، التى أشرنا إليها ، وهى كيف يتسنى لنا فى الوقت الراهن أن نضع على خشبة المسرح أعمال كتابنا الكلاسيكين : هل نفسرها طبقًا "لعلم الجمال الذى نقره الآن" ، مستخدمين التطور الهائل لإمكانيات الإخراج المسرحى ، أم نخلق نفس الديكور ، من الناحية المعمارية ، الذى كان سائداً فى القرن السابع عشر، ولن أدخل ، من جديد ، فى هذه الجدلية الملتهبة ، ولكن ما يكفينى هنا هو أن أشير إلى المطالبة بحاجتنا الى سوسيولوجيا الرؤية وسوسيولوجيا السمع ، وإلى جمالية الإدراك فى القرن السابع عشر ، *التى لا نملكها ونراها تمثل الركيزة* الأساسية لتفسير الاتصال بين خشبة المسرح والمشاهد (مشاهد – خشبة المسرح). وبالطبع ، حتى يتم إدراج المسرح فى الإطار الأوسع للثقافة الجمالية ، الأمر الذى يربطه بالرسم ، والعمارة وأيقونية الأعياد الشعبية (أقواس النصر – والمواكب الدينية). والتى تمت دراستها فى إيطاليا ، وخاصة فيما يتعلق بالمدركات الشهوانية ، دراسة قيمة من قبل "فاجيولو" **Fagiolo** وكاراندينى **Carandini** [٩٦] إن فهم

المسرح الكلاسيكى الإسبانى يتطلب مجهوداً لإلتقاط باروميترات الإدراك المتعدد النغمات اللازم لكل عملية تمثيل. وماعدا ذلك يمثل عملية تحيز مفقر.

٦- الممثل وشركة التمثيل :

خصائص عمل الممثل ، الاحتراف والقواعد المنظمة.

كانت شهرة الممثل أمراً أساسيًا لاجتذاب الجمهور. كما كان بمثابة العنصر الأساسى مسرح القرن السابع عشر ، ربما أكثر من الديكور ، ومن كان أنواع الزينة بل ومن النص أيضاً. فى يديه يكمن ، إلى حد كبير ، نجاح الكوميديا. كما كان جمال الممثلات واحترافهن مثل جوسيبا بكا **Jusepa Vaca**، وكالديرونا **Calderona** و أنا فيجيروا **Ana Figueroa** عامل جذب للمشاهدين ، هذا إلى جانب أن الإمكانيات الكوميدية للمهرجين المشهورين من أمثال خوان رانا **Juan Rana** ،كانت محط ثناء من الجميع.

ولكى يصبح الممثل جيداً ، ومحترفًا متميزاً ، كان ذلك أمراً صعبًا ، أخذا فى الاعتبار الشروط العليا للمهارة والتفوق التى كانوا يطالبون بها : ومن بينها يبرز شرط النطق الجيد (حيث كان المشاهد قادرا على سماع وتذوق الشعر) ، والمهارة فى الغناء والرقص وخفة الحركة. وبصفة عامة ، يمكن القول بأن نموذج الكمال فى الممثل كان يكمن فى مصالحة الطبيعة مع الفن فى التلميحات ، وفى الكلمات وفى الحركة ، وكان الهدف من وراء هذا كله أن يبدو التمثيل "لا على أنه تقليد ، وإنما أمر طبيعى" مثلما يلح فى هذا المنظر لوبيث بينثيانو **Lopez Pinciano** [٩٦] .

مازال ينقصنا الكثير عن الممثل ، والتقنيات التى كان يتبعها فى القرن السابع عشر. وبين أيدينا معلومات متفرقة ، ولكنها ليست نظرية لحرفية التمثيل. ومن بين تلك المعلومات أقوم بالتقاط بعضها ، كعلامة أكثر من كونها نظرة شاملة. تشير سنتاورين **Sentaurens** إلى الحاجة إلى حفظ النص بعناية ، ويبدو أنها أثبتت نوعًا من المغالاة فى التمثيل بالصورة والإشارة بسبب الشروط المادية التى كان من الواجب أن تسير على نهجها عمليات التمثيل ، رغم أنها تدع الطريق مفتوحة للحصول على "الانسجام الوثيق بين المضمون وإيقاع "الشكل" المسرحية المعروضة على خشبة المسرح"[٩٨]. يعتقد م.ث.كير **M. C. Kerr** بأن الممثلين الأوائل كانوا يتمتعون "بفن وأستاذية كبيرين" و "رقة بالغة" و "صفات مقنعة" ، كما يؤكد على أنه "كلما كان التمثيل مكثفًا ، كلما كان التشجيع من جانب الجمهور للممثل. كان التعبير عن العواطف القوية هو المكون الأساسى للنجاح ، وكلما كانت مجموعة الأحاسيس التى يتم التعبير عنها واسعة ، والانتقال من إحساس إلى آخر بطريقة أسرع ، كلما كان

النجـاح كـبـيـراً" ، ولكن ينقصنا أن نعرف بالتفصـيل كيف تم تحـديد كل هذا في مجموعات إيمائية وحركية إلى جانب الإنشاء ، ليس فقط فى الأشكال المنقطعة النظير ، ولكن في الأسلوب الوسط المعتـاد .. وفى هذا المعنى يبـرز "كـيـز" أهـمـيـة الإيمـاءة أو الصوت ، حسب نوع الإحساس ، وبصفة عامـة ، الأصالة والواقعية المتطرفة ، التى لا تستثنى "التكرار الحقيقى للألوان العاطفية"[٩٩]. وقد حلل روثاس بكل مهارة بعض المعلومات ذات الكيان المتنوع لكى يبرز فى تقنية الممثل : "ما هو طبيعى إلى جانب الخبرة والذاكرة والجرأة كعوامل مساعده هامة. القدرة على الحركة والجاذبية الجسدية كصفات أساسية. فاعليه أرسطية وواقعية متطرفة ، حتى لأسباب شهوانية" مع تواجد كبير وهام أيضًا لحجم التباعد ، والمتمثل فى طريقة أداء المهرج[١٠٠]. ومن جانبة يقدم اموروس **Amoros** باقة من الشواهد لتلك الفترة حول جوانب متعددة للحياة ولأسلوب أداء ممثلى الكوميديا[١٠١].

وقد ظهرت لتوها دراسة مستوفاة تمامًا حول ممثل مسرح العصر الذهبى تتناول بتوثيق مستفيض قضايا خاصة بتركيبة شركات التمثيل ، والدور الاجتماعى وتقنيات التمثيل (الأعمال المدرجة بالقوائم ، الملابس ، البروفات ، محاكاة الطبيعة ، العلاقة مع الجمهور ، إلخ). على الرغم مثلما هى العادة دائمًا ، من أن هذا الجانب هو أكثر الجوانب جدلاً[١٠٢].

تلقى الممثلون والممثلات إعجاب الجماهير ، كما كان بوسعهم تحقيق الثراء (حسب ما يمكن استنباطه من قائمة الدخول التى قدمتها فى مكان آخر[١٠٣] ، ولكن دائمًا ما كنت تكال لهم التـهـم الأخـلاقـيـة : وهكذا ، فإن الأب ريبادينيرا **El-Padre Rivadeneyra** يصل فى آرائه إلى حد اعتبار الممثلات داعرات ، وأما الممثلون فقد منعوا من تمثيل الأعمال الدينية الكنسية (الأمر الذى يظهر جليًا فى مرسوم مجلس قشتالة عام ١٦٤٤) ، كما منع دفنهم بما يلزم من التقديس الدينى ، واضطروا فى النهاية إلى العيش على هامش المجتمع. ومن ناحية أخرى ، فإن تطلعهم للوصول إلى طبقة النبلاء عن طريق شراء الألقاب نظير المال قد بات محدداً للغاية ، وهى أمنية كان يتطلع إليها المزارعون الأغنياء ، ورجال الصناعة والتجارة ، ولكنها لم تكن "هامشية" فانتقلت إلى المفهوم الخاص ووظيفة الكوميديا ، مبدلة معنى رسالتها ، مثلما يقول سانشيس سينيستيرا **Sanchis Senesterra** [١٠٤] .

مهنة شاقة ، ذات بريق شعبى ، ولكنها محاطة بكم هائل من القيود ، على الرغم من أنها تعد أمراً قاطعًا فى الحياة الذهنية للقرن السابع عشر ، فممثل الكوميديا يعد بمثابة الوسيط الذى يصل عالم الكوميديا بواسطته إلى الثقافة الشعبية.

كان الممثل فى القرن السابع عشر محترفًا ، وكانت شركات التمثيل (إعداد الممثلين) غاية فى التنظيم وإحكام السيطرة. كانت لوائح المسارح[١٠٥]– بالإضافة إلى

مراسم أخرى – تنظم عمل الشركات التى تكتسب هكذا بنية وظيفية واقتصادية ، فى مواجهة الطابع العرضى للشركات التى كانت موجودة فى أواخر القرن السادس عشر ، وذلك طبقًا للشواهد التى يذكرها أ٠دى روخاس **A. de Rojas :** " بولولو" (ممثل كوميدى قديم يقوم وحده بالتمثيل فى القرى التى يمر بها٠ ثم يقوم بتغيير صوته تبعاً لنوعية الأشخاص التى يقوم بتمثيلها – المترجم-) "إنياكى" **naque** (شركة تمثيل عملت قديماً فى العصر الذهبى ، وكانت تتكون من اثنين من الممثلين فقط – المترجم-)

"جنجاريا" **gangarilla** (شركة تمثيل تتكون من أربعة رجال ، وشاب يؤدى دور السيدة – المترجم) ، "كامباليو" **Cambaleo** (شركة تمثيل عملت قديماً ، وتتكون من خمسة رجال وسيدة – المترجم -) والمهزلة القصيرة ، و "جارنشا" **garancha** (شركة تمثيل كانت تجوب القرى ، تتكون من خمسة أو ستة رجال وسيدة ، تقوم بدور البطلة ، وشاب يؤدى دور البطلة الثانية – المترجم) ، "فاراندولا" **Farandula** (فرقة تمثيلية تتكون من سبعة رجال أو أكثر ، وثلاث نساء ، كان عملها ينحصر داخل القرى – المترجم) وفى عام ١٦٠٠ كان من الضرورى وجود تصريح ملكى كى تحظى الشركة بصفة الشركات الثابته ، وتم تحديد عددها بـ ١٢ شركة ، وهو أمر كثيرا ما تغير٠ كان تدخل السلطة المركزية أمرا هاماً جداً ، فقد كان من الضرورى لمن يريد أن يصبح مديراً لشركة من شركات التمثيل أن يحصل على إذن من مجلس قشتالة إلى جانب قائمة الممثلين الذين تتكون منهم الشركة ، والتى كان من الضرورى أن يوافق عليها المجلس نفسه (غالباًما كانت الشركات تتكون من ١٥ ممثلاً ، كل بحسب درجته الوظيفية) ولكنه فى مواجهة هذه الشركات الكبيرة (حيث لم يكن من الممكن وجود شركتين فى مكان واحد) وكان هناك "ممثلوا التجمعات السكنية الصغيرة" **Los Co-micos de la Legua**، والذين أدوا أدوارهم فى المدن الصغيرة والقرى ، ودائماً ما كانوا عرضة للرقابة الأخلاقية والاجتماعية ، حتى تم منعهم من التمثيل فى عام ١٦٤٦ ، الأمر الذى لا يعنى اختفاءهم[١٠٦]. من هنا حقًا يصبح بالامكان للتحقيق من الهامشية التى تمت الإشارة إليها سابقًا٠

إن التنظيم ووضع اللوائح والترتيب القانونى لجمعية الممثلين بدوافع مهنية وحرفية وليس بدافع الصداقة أو الهواية لهو أمر أساسى لابد أن نبدأ من خلاله فى شرح مسرح القرن السابع عشر كحدث ثابت وخاضع لعلاقات تجارية : من الجمهور الذى يشترى تواجده أمام العروض ، من مستأجر ساحات العرض المسرحى ، من المدير الذى يحصل ويدفع للممثلين من أعضاء شركته طبقًا للشروط التى تمليها العقود الدقيقة التى نحفظها ، ومن البلدية التى تسيطر وتنفق على الأعمال الدينية ، ومن السلطة الدينية التى تسمح بمنتج أدبى تعتبره محرضًا على الخطيئة لكونه يدر أرباحًا هامة للمستشفيات ، ومن الشاعر الذى يبيع الكوميديا إلى المخرج بما يوازى ٥٠٠ ريال[١٠٧] ، وبهذا فإن المسرح لا يعد عملاً منعزلاً داخل الحياة الاجتماعية ، ولكنه عبارة عن حدث

ثقافى أحكم تنظيمه من الناحية الاقتصادية ، ويخضع لقانون العرض والطلب وبإمكانيات هامة كى يصبح بوسعنا استخدامه لأغراض ثقافية بالمعنى الدقيق ، وذلك بسبب وجهته الاجتماعية.

٧- "مخرج" الكوميديا ، كاتب الكوميديا (الشاعر) : محترفو المسرح

إن حرفية التمثيل المسرحى التى مازلت ألح فى ذكرها حتى الآن ، ووضع القواعد الدقيقة الملحقة على ذلك لتنظيم نشاط الأفراد العاملين بالمسرح تعد جوانب أساسية لابد من أخذها فى الاعتبار كى نفهم السبب الذى جعل مسرحنا فى القرن السابع عشر يصبح كما كان عليه. لقد رأينا خصائص الممثل ، الركيزة التى لا يمكن استبدالها فى اللعبة المسرحية : من الملائم الآن أن ندرس دراسة تحليلية "لحرفية" مؤلف الأعمال الكوميدية (مدير الشركة) أو ما يعبر عنه حالياً "بالمخرج" وكذلك الشاعر (الكاتب) ، تاركين جانباً دراسة نشاط أفراد أخرى فى الاندماجية المسرحية ، مثلما هو الحال بالنسبة لشرطة المسرح ، ومأمورى الشرطة الأسبوعية ، المسئولين عن النظام ، وحسن السير للعمل التجارى المسرحى من الناحيتين الاقتصادية والإدارية ، كما كان الوضع فى أى من الشركات التى أحكم تنظيمها وإدارتها.

تعتبر شخصية مؤلف الكوميديا (المدير المسئول عن الشركة) شخصية محورية فى عملية تطوير المسرح خلال القرن السابع عشر ، وهو منتج العمل ، من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، تقع على عاتقه كذلك مسئولية جمالية حيث إنه ، كما درس أوبرون **Aubrun** الذى ذكرناه آنفا ، كانت تقع على عاتقه مهمة اتخاذ القرارات بشأن إعداد العمل لتمثيله على خشبة المسرح ، والملابس ، وتوزيع الأدوار ، كما كان يتدخل فى النص الأدبى الذى اشتراه من كاتبه حتى يقوم بإعداده بما يتناسب مع إمكانية الشركة - بأفضل ما يمكن - التى يقوم على إدارتها. ومع التطور اللاحق للمسرح ظهر بعض المحترفين للاضطلاع بالمهمة التى كان يقوم بها مؤلف الكوميديا فى القرن السابع عشر. ويبين عملية الإبداع الجمالى لنص الكوميديا من قبل الكاتب وتلقيها من جانب الجمهور ، بفضل الممثلين ، يقع نشاط مؤلف الكوميديا ، الذى يؤمن ويضمن العرض المسرحى وتجديد لافتة العروض ، ليس فقط عن طريق شراء الأعمال من الكتاب ، وإنما عن طريق العناية بالشئون المالية وتنظيم الشركة ، بصفة دائمة تحت سيطرة السلطة المركزية والبلدية ، التى ما كانت لتترك عملا مهمًا مثل التمثيل فى ساحات العرض المسرحى يفلت من يدها ، وعلى الرغم من أن الكتابات فى تاريخ المسرح تتضمن عادة بين طياتها أسماء الكتاب المشهورين فحسب (لوبى **Lope**، تيرسو **Tiros**، كالديرون **Calderon**) فليس بوسعنا أن ننسى ، فى عدالة تامة ،

الدور الحاسم الذى قام به "المخرجون" فى تطوير المسرح الإسبانى فى العصر الذهبى. ولنذكر هنا بعض الأسماء مثل "ريكيلمى" **Riquelme**، سانشيث دى بارجاس **Sanchez de Vargas** وألكاراث **Alcaraz** وأبندانيو **Avendano**، الذين قاموا ، إلى جانب كبار الكتاب المسرحيين فى إسبانيا ، المؤلفين للنص ، بصناعة المسرح فى القرن السابع عشر(١٠٨).

وإلى جانب النشاط اليومى لمؤلف الكوميديا الذى أشير إليه ، علينا أن نوضح تدخله السنوى الهام فى تنظيم وتمثيل الأعمال اللاهوتيه القصيرة التى تقام بمناسبة عيد القربان ، فقد جرت العادة على أنهم كانوا يحصلون نظير ذلك على ٦٠٠ دوكادو نظير تمثيل حفلات أعياد القربان ، ومائة أخرى عند فوزهم بجائزة "الجوهرة" ولكنهم ، فى نفس الوقت ، كانوا ينفقون كثيراً على الجو الصاخب المحيط بالأعمال اللاهوتية عند تمثيلها على خشبة المسرح. كما كان مؤلفو الكوميديا يشرفون على بعض العروض ، عن طريق شركاتهم ، المقامة داخل البيوت الخاصة ، أى ، التمثيل الخاص فى قصور النبلاء ، ومقر إقامة الملك وحتى داخل الأديرة. ولهذا ، طبقًا لما يذكره شير جولد **Shergold** (١٠٩) من معلومات سابقة وغيرها ، فقد جرت العادة على أن يحصلوا على مبلغ يتراوح بين ٢٠٠ ، ٣٠٠ ريال ، وكان لزامًا عليهم أن يدفعوا منها أجور ممثليهم ، وفى كتابى المذكور أجمع بين طياته كثيراً من التفاصيل الصغيرة حول هذا الجوانب ولهذا ، فأحيل القارىء إلى الكتاب وما به من أسماء مراجع مفيدة فى هذا الإطار.

وأخيرا سوف أتعرض للحديث عن الشاعر ، كاتب الكوميديا ، مركزًا حديثى عن خصائصه الاجتماعية والاقتصادية والمهنية كركيزة هامة فى ديناميكية المسرح ، فى الاطار الذى ادرسه فيه هنا. أريد القول بأننى لن أدخل الأن فى القيم الجمالية لعملية الإبداع الأدبى ، التى ستأتى فيما بعد.

يكتب الشاعر ضمن نظام اجتماعى اقتصادى يفرض عليه شروطة سواء فى حياته ، أدنى عقليته ، وبالطبع فى عملة الأدبى. كان عليه أن يسعد الجمهور الذى يملأ ساحات العرض المسرحى ويدفع أموالاً كى يشاهد كل ما كتبه الشاعر ممثلاً على خشبة المسرح ، لا أود القول بأن مثل هذا الأمر يفسر بصفة استثنائية خصائص الكوميديا ، ولكنه يعد بحق أحد العوامل البارزة ، وخاصة فيما يتعلق بحصول الكتاب المسرحى على دخول هامة نظير إنتاجه المسرحى ، فى مواجهة ما كان يحدث مع أجناس أدبية أخرى ، مثل الشعر أو حتى الرواية.

كان الشاعر يبيع الكوميديا لمؤلفها (مخرجها) ، فيفقده هذا كل ماله من حقوق عليها ، هذا بالإضافة إلى حقوقه بشأن نشرها فى كتاب بعد ذلك. كان من المشروع ألا يقوم مؤلف الكوميديا بعرض عمل قام بشرائه مؤلف آخر ، غير إن إعادة بيع العمل المسرحى كانت شائعه من بعض المؤلفين إلى البعض الآخر. هذا إلى جانب التمثيل

"المزور" من قبل شركات التمثيل الصغيرة التي جابت القرى ، وبالطبع ، فقد كان الطلب يتنوع تبعًا لكاتب العمل ، هل هو من كتاب الصفوف الأولى ، أم من الصفوف الثانية ، وبالتالى ، تنوع أيضًا العائد الذى تلقاه المؤلف[١١٠].

وحسب المعلومات التى جمعها رينيه **Rennert** ، يبدو أنه فى السنوات الأولى من القرن السابع عشر جرت العادة على دفع مبلغ ٥٠٠ ريال للوبى دى بيجا كثمن للكوميديا الواحده ، و ٣٠٠ ريال كثمن للعمل الدينى ، ولم تطرأ على هذه المبالغ زيادة كبيرة حتى أيام كالديرون ، فى نشرة لعام ١٦٤٧ (يذكر هذه المعلومات ديليتو **Deleito** و بينويلا **Pinuela** [١١٢]، نلحظ تسجيل ٨٠٠ ريال كثمن معتاد للكوميديا . وإذا ما ترجمنا هذه المبالغ للقدرة الشرائية للعملة فى الفترة نفسها أو قارناها بدخول الوظائف الآخرى ، كما فعلت تدقيقًا فى كتابى : "مجمتع ومسرح فى إسبانيا لوبى دى بيجا" **Sociedad y teatro an la Espana de lope de vega**، يتأكد لنا أنها تمثل مبلغًا هامًا جداً ، وأكثر فى حالة لوبى دى بيجا ، المعروف بغزارة إنتاجه الأدبى.

هكذا تحولت الكوميديا إلى منتج يباع ويشترى ، وأصبحت تخضع كما أشير بإلحاح ، لقوانين السوق ، ولهذا ، فقد أصبح الكاتب يبحث عن قبول منتجاته فى مذلة أحيانًا ، ويخضع نفسه لنموذج بنائى وموضوعى وشكلى عادة ما يقبله الجمهور مراراً وتكراراً يمنحه ضمانًا بالنجاح. ولأ جل هذا ففى المسرح الإسبانى للقرن السابع عشر نجد الفردية والأعمال الكبيرة تنبثق ، كما يقال عادة ، ابتداء من قواعد نوعية متوافقة تعطى الطابع الذى أطلق عليه "طابع الأسرة" وأصبح يطلق على كل الإنتاج الدرامى فى تلك الفترة. من البديهى أن هذا كله يعنى بالنسبة لكتاب المسرح أكثر من تنازل ، وها هو أحد كتاب تلك الفترة بانتيس كاندامو **Bances Candamo**، يعبر عن هذا الوضع فى وضوح تام ، قائلاً :

> إن المانع الثالث الذى يثيره هؤلاء الكتاب الذين يعرضون أنفسهم للبيع والشراء يكمن فى أنهم يتركون للذوق المتوحش من قبل الجمهور أن يخضع قريحتهم لقوانينه ، مستسلمين له تمامًا لأجل مصلحتهم ومصلحة المستأجرين والمؤلفين[١١٣].

وربما كان من هنا يصبح علينا البحث عن شرح للتبريرات العديدة من جانب الجمهور فيما يقدمه لنا لوبى دى بيجا فى مؤلفه : *الفن الجديد لكتابة الأعمال الكوميدية* **ElArte Nuevo de hacer comedias**، فى هذه المصالحة العسيرة بين الأفكار الثقافية والأدب كوسيلة حياة ، طبقًا لما سوف تراه فيما بعد بصورة أكثر تفصيلاً[١١٤].

لا يبدو لى من المناسب هنا الذهاب إلى أبعد من هذا، وإنما أود فقط أن أبرهن للقارىء على أن الشاعر ، مثل بقية المسئولين عن المسرح ، كان مقيداً بالتنظيم والهيكل الاقتصادى الاجتماعى الذى درجت على الإشارة إليه على سطور الصفحات السابقة ، بالإضافة إلى ذلك ، أعود فأذكر بإلحاح أنه ، رغم أن الدور المنسوب إلى النص المسرحى يعد من الأهمية بمكان فهو الذى وصل إلينا ومازال يستهوينا ، وليس بالإمكان فهم مهمته دون عمل رجال المسرح الآخرين ، إلا أنه لا يمثل الركيزة الاستثنائية فى هذه الديناميكية التى قمت بتقديمها موزعة فى هذه الصفحات ، مهما كان هناك شعور بالغيظ من قبل بعض الأسماء النجيبة للاستقلالية التى تخلو من كل ما هو أدبى يتعلق بالنزول إلى أرض "الواقع الحق" الذى تحدث عنه تورس ناأروه **Torres Naharro**

ثبت مرجع الجزء الأول

1- Vid n.68 Y 77.

2- M. Sito Alba, "El teatro en el siglo xvi", Historia del teatro en Espana, dir. Por J.M.diez Borque, Madrid, tautus, 1984, pags.375 y ss.

3- H. Recoules, "les allusions au theatre et a la vie theatrale dans le roman es pagnol de la premiere moitie du XVIIe siecle", dramaturgie et societe, rapports en tre l'oeuvre theatrale, son interpretation et son public au XVI et XVII siecles, ed. j.Jacquot, Paris, CNRS, 1968, 133-148.

4- A. Castro y H.A Rennert (Ap. de F. lazaro), Vida de Lope de vega, Salamanca, Anaya, 1986,pag.115.

5- H. A. Rennert, The spanish stage in the time of Lope de Vega, Nueva York HS of A, 1909 pags. 32 y ss., tambien para lo anterior.

6- H.A. Rennert, op. Cit., pag. 36.

7- C. Pellicer, Tratado historico sober el origen y progreso de la comedia...., Madrid, Imp. Del Arb. De Benef.. 1804, pags. 80-81 (vol. I), cit. Por Rennert, op. Cit., pag. 43.(Edic. reciente de j.m.diez borque, Barcelona, Labor, 1975).

8- D. Castilleio, El corral de comedias. Esenarios. Sociedad. Actores, Madrid, Concejalia de Culture del Ayuntamiento de Madrid, 1984, pags. 39-41. j.j.Allen, "Los corrales de comedias y los teatros coetaneos ingleses", edad de Oro, v(1986), pags. 5-19>

9- C. Pellicer op. Cit., pag. 68.

10- Ibidem.

11- A. f. SCHACK, Historia de la literatura y del arte dramatico en Espafia, Madrid, 1886. Vol. I, pag. 269, cit. Por CASTRO-RENNERT, op. Cit., pag. 117, asi como el texto de n. 10 (pag. 116).

12- Th. MIDDLETON. "El-urbanismo madrileno y la fundacion del corral de la Cruz". V lomadas de teatro clasico espanol, Madrid. MC, 1983, pags. 139-167.

13- J. J. ALLEN, The Reconstruction .. .. , eit.

14- CH. V. AUBRUN, La comedia en Espana, Madrid, Taurus, 1968,, pagina 54.

15- Vid. J. B TREND, "Escenografia madrilena en el siglo XVII". Revista de la Bib lioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento, Madrid. III (1926), pags. 269-281.

16- N. D. SHERGOLD, A History of the Spanish Stage from Medieval times until the End of the Seventeenth Century. Oxford, Clerendon Press, 1967. Pag. 201.

17- N. D. SHERGOLD, op cit., pag . 232. O. ARRONIZ, Teatros y escenarios del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1977, pags. 100 y sigs.

18- Vid. J. SENTAURENS, Seville et le theatre [...], Lille, Universite, 1984 pags. 110 y ss. Para el teatro en palacios, vid. N. 93, Sobree la representacion en conventos : E. COTARELO, "Las comedias en los conventos de Madrid en e l siglo XVII" Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, II (1925), pags. 461-470.

19- من الممكن الاطلاع على الوثائق المناسبة وتحليل هذه الجدلية عند :

J.E VAREY y N. D. SHERGOLD, Teatros y comedias en Madrid: 1600-16650. Estudio : documentos, Londres, Tamesis, 1971, pags. 19 y varias, y otros volumenes de la serie, ademas de los estudios citados.

20- Vid. SHERGOLD, op. Cit., p. 386, passim.

21- F. ZAMORA LUCAS, Lope de Vega, cenor de libros [...] Larache, 1943.

22- Vid. A PAZ Y MELIA, Papeles de Inquisicion. Catalogos y extractos (2.* ed. Por R. PAZ). Madrid, Patronato del AHN, 1947 : A. MARQUEZ, Literatura e Inquisicion. Madrid. Taurus, 1980.

23- J. SENTAURENS, op. Cit., pags. 436.7; la traduccion es mia.

24- يقوم هذا الجزء على أساس من كتابي : Sociedad y

teatro en la Espana de Lope de Vega, Barcelona, Bosch, 1978, pags. 118- 167 : alli se encontrara la pertinente bibliografia que respalda y documenta lo que aqui se dice : PELLICER, HAMILTON, REGLA, VAREY, SHERGOLD, RENNERT, DELEITO, etc.

25- Vid. N 32.

26- Vid. J. REGLA, "La epoca de los tres primeros Austrias", Historia de Espana y America, Barcelona, V. Vives, 1971, pag. 126.

27- من الدراسات الأساسية في هذا المجال : J. A.

MARAVALL, La cultura del Barroco, Barcelona, Ariel. 1975, y Teatro y literature en la sociedad barroa, Madrid. Seminarios y Ediciones, 1972.

28- El J. HAMILTON, American Treasure and the price revolution in Spain, 1501-1650, Nueva York, Octagon Books Inc., 1965, pag. 373,

29- F. BERTAUT, "Journal du voyage d'Espagne". Reuve Hispanique, XLVII, 111 (octubre 1919), pags. 1-39.

30- C. SUAREZ DE FIGUEROA, El Pasajero, Madrid, Luis Sanchez, 1617, pags. 105r y 407v.

31- للاطلاع على معلومات عن أسعار الدخول عامة والتنظيم

يمكن قراءة : J. E. VAREY y N. D SHERGOLD, Teatros ... (cit.), vid. Notas 19 y 24.

32- Vid. J. SENTAURENS, "Sobre el publico de los corrales; sevillanos en el Siglo de Oro", Creacion y publico en la literatura espanola, Madrid, Castalia, 1974, pags. 56-92.

33- J. DELEITO Y PINUELA cita las ordenanzas de 1641 en Tambien se divierte el pueblo, Madrid, Espasea Calpe, 194, pag. 184.

34- Para mas datos, vid. N. D. SHERGOLD, op. Eit., pags. 520 y ss.

35- J. SENTAURENS, op. Cit., pag. 402.

36- A. CASTRO y H. A. RENNERT, op. Cit., pag. 116.

37- V. HIGES, "El patio de comedias y sys representaciones en el siglo XVII", Celtiberia, 32 (1966), pags, 195-222; A. RODRIGO, Almagro y su corral de comedias, C. Real, 19823.

38- A los estudios que cito en pag. 4 de mi Sociedad y teatro : ALONSO CORTES (Valladolid), MERIMEE (Valencia), SANCHEA ARJONA (Sevilla) MILEGo (Toledo), SAN VICENTE (Zaragoza), BARCELO (Murcia), DIAZ DE Escovar (Malaga), GRAU (Segovia), JULIA (Valencia), RAMIREZ DE ARELLANo (Cordoba), pueden anadirse ahora los libros de. C. C. GARCIA VALDES. El teatro en Oviedo (1498-1700). Oviedo, IEA y Universidad. 1983.

39- Vid. La obra del profesor J. E. VAREY, Historia de los titeres en Espana desde los origenes hasta mediados del siglo XYIII, Madrid, Revista de Occidente, 1957.

40- A. ROJAS. Viaje entretenido, Madrid. Imprenta Real, 1603, ed. De J. P. RESSOT, Madrid, Castalia, 1972, pag. 410.

41- J. SENTAURENS, op. Cit., pags. 411 y 435 y ss.

42- N. D. SHERGOLD y J. E. VAREY, Teatros y comedias (cit.) doc. 44.

43- Ibidem. Pag. 37.

44- R. SUBIRATS, "Contribution a L'etabissement du repertoire theatral a la cour de Philippe IV et de Charles II", Bulletin Hispanique, LXXIX (1977), pags. 401-479.

45- J. SENTAURENS, op. Cit pag. 435.

46- M. B. URDIN, Les itineratires des troupes de theatre en Espagne au VXI' et au XVII' siecle, Universidad de Paris. IV, 1977.

47- "فونتى أوبنجونا" كم هو معروف النجاح البسيط لمسرحة بينما هناك مسرحيات أقل مكانة (مثل زوجتى قبل كل شيء) لكالديرون ، ظلت تقدم لسنوات بعد افتتاحها وحتى بعد وفاة مؤلفها .

+8 -Lo cita J. DELEITO, op, cit. Pag. 226.

49- H. A. RENNERT. Op cit., pag. 134.

50- J. PEREZ DE MONTALBAN, Fama postiuma a la vida y muerte del Dr. Fray Lope Felix de Vega Carpio, Madrid, 1876, pag. 9.

51- J. SENTAURENS, Seville .. .. cit., pag. 401

52- F. SERRALTA, "El teatro en el siglo XVII". Historia del teatro, dir. J. M. DIEZ BORQUE, cit.. pags. 646-647.

53- A. Lopez Pinciano, Philosophia Antigua Poetica, Madrid, T. Junti, MDXCVI, pags 529-530, cit. Por Rennert, op. Cit., pag. 334.

54- J. Sentaurens, seville, cit., pags. 412-413.

55- Crta de Gongora de 19-XII-1623, cit. Por J.de entrambasaguas, Vivir y crear de L. de L. de vega, Madrid, CSIC, 1946, pag. 346.

56- J. m. diez Borque, La sociedad espanola y los viajeros del siglo XVII, Madrid, SGEL, 1975, pags, 142-143.

57- F. de B. san Roman, lope de vega, los comicos toledanos y el poeta sastre, Madrid, 1935.

58- Vid. J. m. Diez Borque, "Mecanismos de construccion y recepcion de la comedia espanola del siglo XVII. Con un ejemplo de lope de vega", cuadernos de teatro clasico, I(1988), pags. 61-81.

59- J. de zabaleta, "El dia de fiesta por la tarde", Costumbristas espanoles, ed. E. Correa, Madrid, Aguilar, 1964, I, pags. 229 y ss., cit, de j. hesse, op. Cit., pags. 40 y ss.

60- Ibidem.

61- C. S. Figueroa, El pasaiero, edic. de A. Rodriguez Marin, Madrid, Renacimiento, 1913, pag. 33.

62- فى الصفحات التالية وفى المكان المناسب ، سوف نذكر أعمال أوروتشكو ، وروسيه وآخرين ، الذين يحللون هذاالمفهوم الإجمالى للمسرح فى إطار الباروك الإسبانى.

63- J. M. Diez Borque, la sociedad .... (ci), pag. 139.

64- E. Rodriguez y A. Tordera, Calderon y la obra corta dramatica del siglo XVII, Londers, tamesis, 1983, pags. 28 y ss.

65- H. A. Rennert, op. Cit., pags. 63-64.

66- H. E. Bergman, Ramillete de entremeses y bailes [...], Madrid, castalia, 1970, pags. 11 y ss.

67- حول المميزات وعرض وغاية كل واحد من هذه الأجناس ، عليك الاطلاع على ما يقال فى الجزء المخصص من هذا الكتاب للمسرح الصغير وللمراجع المذكورة هناك.

68- J.M. Diez Borque, "Teatro y fiesta en el barroco espanol : el auto sacramental de calderon y el publico. Funciones del texto cantado", cuadernos hispanoamericanos, 396 (junio 1983), pags. 606-642.

69- انظر حول هذا النوع الأدبى ما يقوله فى الجزء المخصص لكالديرون.

70- Es descrita por covarrubias en su tesoro de la lengua castellana (Madrid, 1611), muy graficamente por madame D'Aulony (Voyage d'espagne), vid revue Hispanique, LXVII (1926), pags. 1-152, y atacada por juan de mariana (liber de spectaculis); vid Rennert, op., pags. 70 y ss. Para todo esto.

71- A . D. Kossof, "El pie desnudo : cerantes y lope", homenaie a W. F. fichter, ed. A. D. Kossof y j. Amor y vazquez Madrid, castalia, 1971, pags. 381-386.

72- Vid. En mi sociedad y teatro (cit), las oportunas referencias y bibliografia (pags. 282 y ss).

73- Vid. E. Orozco, el teatro y la teatealidad del barroco, Barcelona, planeta, 1969 ; j.rousset, circe y el pavo real, Barcelona, Seix Barral, 1972.

74- Lo trato por extennso en mi sociedad y teatro (cit), pags. 248 y ss.; me refiero a ello en mi edicion de El dia de fiesta por la trade de j. de Zabelaeta, Barcelona, planeta, 1997, y recojo la bibliografia oprtuna.

75- J. E. Varey, historia de los titeres en Espana [...] (cit.). vid. mi sociedad y teatro (cit.), pags. 253 y ss.

76- Sociedad y teatro .... (cit.). pags. 261 y ss. Muy sugestivo es el reciente libro de L. CLARE. La quintaine, la course de bague et le jeu das tetes [...], paris, CNRS, 1983.

77- De todo esto trato en "tesatro y fiesta..." (cit.).

78- Vid. j. M. Diez Borque, "Aproximacion semiologica a la escena del teatro del siglo de Oro espanol", semiologia del teatro, ed. L. garcia lorenzo y j. m. diez borque, Barcelona. Planeta, 1975, pags. 49-92.

79- D. castilleio, op. Cit., pags. 109-116.

80- H. A. Rennert, op. Cit., pag. 96; N. D. shergold, op. Cit., pags 203 y ss.; O. Arroniz, op. Cit., pags. 160 y ss.

81- J. sanchez Arjona, noticias referentes a los anales del teatro en sevilla [...], sevilla, I. E. Rasco, 1898, pag. 364.

82- M. de cervantes, don quijote de la mancha, ed. M. de Riquer, Barcelona, Juventud, 1966, 1.a parte, pags. 486-487.

83- J. Gallego, vision y simbolos en la pintura espanola del siglo de Oro, Madrid, Aguilar, 1972, pag. 137.

84- Vid, n. 80.

85- D. castilleio, op, cit., pag. 81

86- J. sentaurens, seville ... cit., pags. 84 y ss.

87- Vid. n. 38.

88- D. castilleio, op. Cit., pags. 81-118.

89- Ibidem, pag. 96.

90- Vid. j. M. diez Borque, "Aproximacion" ... cit.

91- Vid. j. M. Deiz borque, sociesas ..., cit., pags. 185 y ss.

92- O. Àrroniz, op. Cit., pags. 212-213.

93- Vid. O. arroniz, op. Cit., pags. 221 y ss.; N. D. shergold, op. Cit.; H.A. Rennert, op. Cit., pags. 229 y ss.

94- CALDERON DE LA BARCA, La fiera, el rayo y la piedra, introduccion M. SANCHEZ MARIANA, transcipcion. J. PORTUS, Madrid, M. Cultura, 1987. Vid. A. VALBUENA PRAT, "La escenografia de una comedia de Caldreon".

95- R. MAESTRE, Espacio y espectaculo : la gran maquinaria en comedias mitologicas de Calderon de la Barca (1985), inedito, y especialmente en su Tesis Doctoral (Murcia, 1987).

96- Vid. n. 77 y tambien 68.

97- A. lopez pinclano, philosophia antigua poetica (cit.), pag. 525.

98- J. sentaurens, sevilla ... cit., pag. 444; la traduccion es mia.

99- M. C. Kerr, "La tecnica de los actores en los corrales", D. castilleio, op. Cir., pags. 266-269.

100-J. M. ROZAS, "sober la tecnica del actor barroco", II Jornadas de teatro clasico espanol. Almagro, 1979, Madrid, MC, 1980, pags.91- 106.

101-Comicos y farsantes (Los companeros de Alesio), selece. de textos: A. AMOROS, Cuadernos del Centro Dramatico Nacional, 16, s.d.

102- J. OEHRLEIN, Der Schauspieler im spanischen Theater des Siglo de Oro (1600-1681) [.....], Frankfurt / M. Verlag Klaus Dieter Vervuert, 1986,

103- Vid. mi Teatro y sociedad (cit.). pags. 61. Y ss.

104- J. SANCHIS SINeSTRERRA, "La condicion marginal del teatro en el Siglo de Oro" III Jornadas de teatro clasico espanol. Almagro, 1980.

105- J. E. VAREY y N. D. SHERGOLD (cit.).

106-Casiano PELLICER, en su Tratado historico (cit.) ed. Moderna de L.M. DIEZ BORQUE, citada).

107- Recojo documentacion y testimonios en mi "? De que vivia Lope de Vega? Actitud de un escritor de comedias en su vida y ante su obra" Segismundo, VIII, 15-16 (!972), pags. 65-90.

108- En mi Sociedad y teatro ... (cit.) pags. 44 y ss., se da la oportuna bibliografia sobre todo esto y alli remito. Vid. notas 98 a 102.

109- N. D. SHERGOLD. Op. Cit., pag. 526 y passim.

110- Vid. para todo esto y para la bibliografia oportuna mi Sociedad y teatro (cit.) pags. 102 y ss.

111- H. A. RENNERT. Op. Cit. Pags. 177 y ss.

112- J. DELEITO Y PINUELA, Tambien se divierte [.. ..] (cit.) pag. 224.

113- F. BANCES CANDAMO< Theatro de los theatros, ed. D. W. MO+IR, Londres. Tamesis, 1970 pag. 52.

114- Vid. J. M. DIEZ BORQUE, estudio cit. En n. 83 de la II parte.



الجزء الثانى

الكُتَّاب وأعمالهم

١- المسرح الإسبانى فى القرن السادس عشر
الطريق صوب " الكوميديا الجديدة "

رغم أن لقب "السابقون على لوبى دى بيجا" يطلق فى العادة فقط على قلة من كتاب المسرح مقربة من لوبى ، ورغم دراسة التأثير الذى اضطلعت به بلنسية بشكل جيد (يرجى الاطلاع على ما سيقال فى هذا الإطار لاحقا) ، والتأثير الإيطالى (يرجى الاطلاع على كتاب "أرونيث" **Arroniz** بعد مناقشة تأثير إشبيلية وخوان دى لاكويبا **Juan de La Cueva**، يبدو لى أن المسرح فى مجمله فى القرن السادس عشر كان يمثل خطوة صوب الكوميديا الجديدة ، أى ، أن اللقب الذى يطلق على من سبقوا لوبى لا يطلق عليهم فقط لسبقهم الزمنى. إنها دراسة قيد البحث وليس مما يمكن اختصاره بين سطور صفحة واحدة.

لنتوقف - على سبيل المثال - أمام الدسيسة المزدوجة ، وتقابل الخطتين ، باعتبارهما مبدأ يدخل فى بنية الأعمال الدينية والأناشيد الرعوية، الأمر الذى تم تطويره بدرجة هامة فى القصائد الرعوية الأخيرة لخوان دل إنثينا **Juan del Enci-na** وتعهد أهمية النهاية السعيدة فى حل عقدة النص أيضاً أحد الأساليب الخاصة بالتراث القديم ، هذا إلى جانب اقحام النصوص المغناة ، والرقصات. كما أعيد أخذ المهام العملية للعناصر الكوميدية التى لا تخص فقط المسرح النوعى (مسرحيات قصيرة - مسرحيات هزلية) ، بل الأعمال الدينية والقصائد الرعوية ، وخاصة فيما يتعلق بالتناقضات اللغوية. وهناك الدعائم التى تكونت منها الأعمال الشعرية للكاتبين لوبى دى رويدا **Lope de Rued** وخوان دى تيمونيدا **Juan de timoneda** كتصميم محسوب لعملية التلقى ، والتى بدت آثارها واضحة على الكوميديا الجديدة. وعلى جانب آخر ، لا يعد أمراً صعباً أن نعثر على ومضات من الأساليب المطروقة فى الحب العفيف ، الذى مازال يحتفظ ، حتى ولو بشىء أشبه بمس داخلى ، بحوارات الكاتب خوان ديل إنثينا **Juan del Encina**، وفيرنانديث **Fernandez**، بيثنتى **Vicente** ...، فى مئات من أشعار الحب بالكوميديا الإسبانية. لن أذكر هنا ما أتى به الكاتب تورس نا أرو **Torres Naharro** من مقدمات عن مواضيع الشرف ، والخدم الذين يمثلون النواة الأولى لشخصية المهرج ، والرعاة الذين أصبحوا بمثابة المزارعين ، إلخ. إن هذا الكم من المعلومات المتفرقة والمتراكمة تهدف فقط إلى إحاطتنا علماً بأن

أصول الكوميديا الجديدة ، ونشأتها التى كثر الجدل حولها ، لا توجد فى المقدمات التى سبقتها بزمن بسيط فحسب ، بل لابد لنا أن نذهب بأبصارنا الباحثة إلى أبعد من ذلك زمنيًا ، وهو الأمر نفسه الذى ينطبق كذلك ، على العملية البطيئة للعثور على مساحة خاصة للعرض المسرحى.

وقد تناولت - فى الكتاب الذى خصصته فى هذه السلسلة للمسرح فى القرن السادس عشر - هذه الإشكالية ، مشيراً فى بعض الحالات إلى الطابع السابق على لوبى دى بيجا لبعض المواد التقنية والبنيوية فى مجال الدراما ، ولكن ما نحن بحاجة إليه هو دراسة منهجية لمجمل العناصر التى تكون العمل المسرحى ، حتى يصبح بوسعنا فهم التحول الذى طرأ على المسرح فى نهاية القرن ، وأن نضع نصب أعيننا جانباً آخر درج النقد على تناسيه، وهو أن أجناسًا أدبية تنتمى إلى القرن السادس عشر .. مثل الحوارثات ، والمفاجاة ، والأعمال الدينية ، والمسرح الخاص بأعياد الميلاد والآلام مازالت صالحة للعرض على خشبة المسرح فى القرن السابع عشر (بالإمكان الاطلاع على الفصل التاسع : المسرح والحفلة ، جنسان متوازيان).

٢- كاتب مسرحى : بين تيارين *

ميجيل دى ثربانتس سابيدرا (١٥٤٧ - ١٦١٦)

Miguel de Cervantes Saavedra (1547 - 1616)

ثربانتس رجل أحب الحرية ، فى حياته وفنه ، ولكنه كثيراً ما حرم منها ، حين حوصر بأراء ثقافية مبتسرة من قبل الآخرين وهوجم من قبل أجناب عديدة فى الحياة الأدبية ، ليس هذا هو المكان (فقط تناولت شخصية ثربانتس بتوسع فى كتاب آخر من هذه السلسلة) المناسب كى نتناول العلاقات المعقدة لثربانتس مع الفترة التى عاصرها والبيئة الأدبية ، وقمع محاكم التفتيش ، كل هذا يفسر لنا سبب ظهور التهكم ، والنفى والتلاعب بالواقع كأمر مظهرى باعتبارها بمثابة النخاع فى جسد أعماله ، والإحساس بخيبه الأمل أمام الحياة ، وهو الموقف الذى تبناه المثل الحق للمثقف الذى عانى من الظلم ، ويلخص لنا المعلم الحيوى ، والأخلاقى والروحى لكاتبنا ، يقول :

> كنت أنا الإله ما رتى المفضل ، نلت لقب الجندى الطيب ، كرمنى الإمبراطور ، كانت لى صداقات ، وعلى وجه الخصوص تعلمت كيف أكون حراً وذا تربية حسنه .. ولكن هذا الذى يسمونه الحظ ، والذى لا أعرف كنهه ، حسداً منه لهدوئى ، وباستدارة لعجلته التى يتحدثون أنه يملكها ، هوى بى من قمته ، حيث اعتقادى بأنى كنت أشغلها ، إلى قاع الفقر الذى أرانى فيه[1].

ولكن كما يقول هو نفسه لنا فى المقدمة التى يصدر بها قصصة المثالية :

ظل ميجيل جنديًا لسنوات طويلة وأسيرًا لمدة خمس سنوات ونصف ، حيث تعلم كيف يتحلى بالصبر عند النوائب[٢].

كان عدم الترحيب بمسرحة بلية – ومؤلة – حيث علق عليه أملاً كبيراً ، وكان يصر دوماً على الدفاع عنه ، واضعا إياه فى مكانة لا تقل عن تلك التى يحتلها أفضل إنتاجه الروائى :

أنا من أدركته الحيرة

وأصبح فى المسارح عجيباً ،
إذا كان هذا من الحق أن يكون جزاء شهرته.

أنا ، بأسلوب رصين

ألفت أعمالاً كوميدية اشتملت

فى وقتها على ما هو جاد وما هو فكاهى[٣].

يبدو أن نفس الشىء قد جرى مع إنتاجه الشعرى ، وبالنسبة لى أراها مشكلة مشوقة حاجة كاتب القرن السابع عشر هذه ، وهو نقيض ما حدث بعد ذلك ، إلى أن يبرهن على أستاذيته فى كل الأجناس الأدبية (تعتبر حالة لوبى دى بيجا نموذجًا). من المناسب هنا أن نتساءل عما إذا كان ثيربانتس يعلم حقيقة عبقريته كروائى ، ولكن توقفى أمام هذا الأمر سيؤدى بى إلى الخوض فى ميادين غريبة على هذا الكتاب.

على الرغم من أنه كتب أعمالاً عديدة للمسرح حتى عام ١٥٨٠ فإن مجموعته المكونة من ثمانية أعمال كوميدية وثمانى مسرحيات هزلية : **Ocho comedias y ocho entremeses** قد نشرت فى عام ١٦١٥ ، وسار فى جانب كبير منها على غرار النموذج الذى كتبه لوبى دى بيجا (من بين فترة كتاباته الأولى يبرز عمله : "معاهدة الجزائر" **El trato de Argel** وحصار نومانثيا **El Circo de Numancia**).ولكى نفهم مسرحه جيداً علينا أن ننطلق ، إذن ، من موقفة وارتباطه بمسرح لوبى دى بيجا طبقاً للدراسة التى أجراها إيندوراين **yndurain**، ويلسن موير **Wilson - Moir** .. إلخ. يمتدح ثربانتس لوبى دى بيجا فى "أغنية كاليوبى" **Canto de caliope** فى عمله : لاجالايتا **La Galatea** ويبادله لوبى نفس المديح فى عمله لا أركاديا **La Arcadia**، ولكن تغير كل شىء حين تأكد ثربانتس أن طريقته فى كتابة الأعمال الدرامية قد تغير طورها ، وبدت قديمة فى تناولاتها ، أمام نموذج درامى جديد ، يحمل بصمات "العنقاء" (لوبى دى بيجا) ، الذى أصبح يلقى ترحاباً شعبياً كبيراً داخل

المسارح. فى فترة ١٥٨٠ ، فى وقت تعايشت فيه تراجيديا الرعب. والتراجيديا والكوميديا الكلاسيكية ، والأشكال الإيطالية ، والمسرح الدينى - كما رأينا ذلك فى كتاب آخر - ، فإن ثيربانتس عرف كيف يتخطى بكل جدة هذا المناخ المتسم بالزيغ ، حسب ما يذكر فرانثيسكو إيندوراين ، ولكن فى عام ١٦٠٤ كانت الكوميديا الجديدة قد توطدت بينما ظل ثيربانتس ، فى المقابل ، ثابتاً على طريقته فى كتابة الأشكال القديمة : يدافع عن القواعد الأرسطية ، يعلى من قدر عمل أرخينسولا ، ويهاجم الكوميديا الجديدة بما فيها من "عدم الاحتمالية" "البلاهة" و "اللا أخلاق" ، أى ، أنه يهاجم الكوميديا الجديدة من الناحية الفنية وكذلك الأخلاقية المسرحية[٥]. وكشاهد جلى على جمالية مسرح ثيربانتس فى ذلك الوقت ، نجد الفصل الثامن والستون من الجزء الأول لرواية "دون كيخوتى **Don Quijote** حيث نراه يهاجم مسرح لوبى دى بيجا فى الوقت الذى يمتدح فيه مسرحه هو ، مقدما لنا عينه كاملة من الشواهد التى تفيد عدم قبول الحداثه التى يتزعمها لوبى دى بيجا ، والتى ألمحنا إليها ، بدرجة معينة من عدم التسامح متبعًا التنظير الأرسطى ، وبشكل أخلاقى لا يتصالح بصورة جيدة مع العبقرية الثربانتينية ، تكشف لنا عن كاتب يحاول العثور على حماية راسخة لضمان تغيره فى السلطان السابق على ما هو كلاسيكى ومتعلق بالأخلاق الكاثوليكية ، وهى الأحجار الملقاة فى الوقت الراهن فى وجة طليعة الحداثة. ربما أن هذا هو الحل الأمثل لعقلية من نفس قامته ، قادرة على إبداع رواية "دون كيخوتى" ، وتجعل منه نداً لسواريت دى فيجروا **Suarez de Figueroa** وتورس راميلا **Torres Ramila**، باعتبارهما عدوين - ثابتين وصريحين - لرمز العصر الجديد (لوبى دى بيجا - المترجم). ليس بالإمكان أن نقبل بشكل بسيط وفنى مثل هذا الامتناع البرىء الأرسطى - الكاثوليكى عند مؤلف "دون كيخوتى" وهو الأمر نفسه الذى يفهمه بعض النقاد الذين سأذكرهم فيما بعد ، آخذاً فى الحسبان بعضًا من الشواهد المستخرجه من أعمالهم. لندع الباب مفتوحاً ولنمنح العلاقة الجافة مع لوبى الذى بدأ يظهر كصاحب ورب المسرح ، القائم على غير قواعد فى ظاهرة ، مهمة تفسيرية ، وفى عام ١٦٠٤ بات العداء بين الكاتبين فى غاية الوضوح ، حيث يصل لوبى فى قوله عن ثيربانتس :

ليس هذا بالعصر المجيد ، بما فيه من شعراء. فكثير منهم ما يزالون فى بداية الطريق بحلول العام القادم ، وما وجدت بينهم أقبح من ثيربانتس[٦].

وكما يثبت ويحلل فرانثيسكو إيندوراين - المذكور - فإن ثربانتس قد واصل هجومه على غرار أسلوب لوبى فى كتابته للمسرح حتى النهاية (ليس فقط فى الفصل الذى أشرنا إليه آنفًا من عمله "دون كيخوتى" ، بل أيضا فى الفصل السادس والعشرين من الجزء الثانى ، وفى "حوار الكلاب" **El coloquio de los perros**، "برسيلس

Persiles إلخ .. على الرغم من أنه في عـمله : "ملحق على ديوان الشـعـراء" **Adjunta al Parnaso** يبدى تواضعًا أكثر من الرغبة في النقد ، حين أخذ يضج بالشكوى من أن أعماله الكوميدية لم يتم شراؤها لتعرض على خشبة الساحات العامة للمسرح. فبعد أن يشير إلى أعماله وأنه لا يجرى وراء مؤلفى الكوميديا (المخرجين أو المنتجين) ، يقول في مرارة :

بانكراثيو : ربما أنهم لا يعلمون بأن حضرتك تملكها.

ميجيل : نعم يعرفون : ولكن بما أن الشعراء من محاسيبهم والأحوال على ما يرام فيما بينهم ، فهم لا يبحثون عن لبن الطير. لكننى أفكر في أن أقدم أعمالى للطباعة ، حتى يمكن رؤية ما يحدث على عجل بكل تمهل ، أو ما يخفى أو لا يمكن فهمه ، عندما يعرضونها على خشبة المسرح[٧].

وهذا كله يعيد ثيربانتس إلى نقطة التقاء مع قادة التسامح تجاه الجنس النغل للكوميديا الحديثة ، الذين يمنحون العروض مجرد دور التسلية واللهو ، ويحيل للقراءة الرأى المحكوم به ، بالطبع هو رأى سلبى ، على الكوميديا الجديدة[٨].

بعد ذلك بعام ، في المقدمة التى تسبق عمله : "ثمانية أعمال كوميدية وثمانى مسرحيات هزلية" في ١٦١٥ ، نراه يعترف بالسلطان الواجب للوبى ، وبعيداً عن عدم التسامح الذى أعلنه في البداية ومسرحه الأول المكون من خمسة فصول ، ويتبنى تقنيات وأساليب لوبى ، ظلت تتذبذب بين ما هو قديم وآخر حديث ، مبدياً انشغالاً واسعا بماهية المسرح ، فخوراً بأعماله لدرجة يصل معها لأن ينسب لنفسه تجديدات ليست من عنده ، مثلما يقول إيندوراين في نقده :

> كانت لدى الجرأة لتخفيض عدد فصول الكوميديا من خمسة إلى ثلاثة .. كنت أول من قام بتمثيل الخيالات والأفكار المخبأة داخل النفس ، مظهراً على المسرح أشكالاً أخلاقية حازت تصفيفا عامًا ناجما عن الإعجاب من قبل المتفرجين ، أنتجت في ذلك الوقت ما يقرب من عشرين أو ثلاثين عملاً كوميديا ، حيث مثلت جميعها دون أن تقذف بباقة من الخيار ولا بأى شىء آخر يمكن أن يلقى في وجهها ، مضت أعمالى في طريقها دون أى صفير ، أو صياح أو حتى ضوضاء[٩].

أجرى "جيان كانابادجيو" **Jean Canavaggio** دراسة متعمقة ودقيقه ، لمسألة علاقة مسرح ثربانتس بالنظرية ، وبالأشكال الدرامية لعصره وكذلك مع لوبى دى بيجا ، يوضح هذا الناقد[١٠] ، أن ثيربانتس كان مجدداً لا ينتهج حرفياً خط المسرح الذى ساد عصره ، ومن ناحية أخرى ، لم يكن مجرد تابع للوبى دى بيجا في مسرحة اللاحق ، ولكنه كان يتحدث دائمًا عن عائد وحدود الصيغة التى اتبعها لوبى. وبالنسبة لكانا

بادجيو فإن هذه العلاقة "الدياليكتية" مع مسرح لوبى ، لم تكن نتيجة حقد ، وإنما نتيجة البحث عن لغة مسرحية درامية لا تعنى بالنسبة له خيانة النفس ، ولكن " بسبب موقفه الغامض كان فشله ذريعًا" والذى يبدو لنا ، فى بعض الأحيان ، زيفًا منه ، ومؤخراً حين نضع فى الميزان الشواهد العديدة والموضوعات النقدية حول المسألة ، فإن "سيبيا أرويو" **Sevilla Arroyo** ، وريى أثاس **Rey Hazas** يميزان الفصل الواضح للتفرات الزمنية ووجود "مسيرة نظرة تتطور مما هو كلاسيكى إلى ما هو حديث" مؤكداً على أن :

> ما يطلب عليه "النظرية الدرامية عند ثربانتس" ليست أمراً يدعو للتيه كما يبدو لأول وهلة، ولكن أفكارة فى مجال التنظير الدرامى تحوى فى طياتها درجة ما من التناسق ، فكل تصريحاته فى المادة التهريجية تجعل منه منظراً من النوع الكلاسيكى الذى تمتد جذوره حتى أرسطو ، إلا أنه يناهض التجديد وما يدعو للتسلية[١١].

وهذه كلها أمور توضع ، بوضوح ، ضمن إطار الاستعادة الموجبة لمسرح ثربانتس.

ومن بين العشرين أو الثلاثين عملاً التى يذكر ثربانتس نفسه بأنه هو مؤلفها ، لم تصل إلينا سوى ثمانية أعمال كوميدية ، وثمانى مسرحيات هزلية ، بالإضافة إلى العملين اللذين ابتدأ حياته الأدبية بهما. من المؤكد أن الأعمال التى حفظت له تحتوى ، كما يشير النقد ، على صياغة جديدة لأعمال قديمة ، ولكن ربما أن ما فقد كان كثيراً ، أو أن ثيربانتس يعمد إلى المغالاة ، حسب ما أشار إليه بعض دارسيه.

وكما يبين كانا بادجيو فإن مسرح ثربانتس يحتوى على ثراء موضوعى كبير (عناصر تتحدث عن السيرة الذاتية ، وأخرى تاريخية ، وأدبية ، وفلكورية) وباقة متعددة من الأشكال تظهره لنا فى صورة "كاتب مسرحى تجريبى"[١٢]. ومن بين الموضوعات الثربانثينية يبرز موضوع حى ترك بصمات عميقة عليه : السجن فى الجزائر العاصمة ، والأجواء التركية ، التى يتناولها باحتمالية أكبر أو أقل ويخلطها عادة بقصص الغرام : معاهدة الجزائر **El trato de Argel** ، وحمامات الجزائر **Los Banos de Argel**، والفارس الإسبانى **El gallardo espanol**والسلطانة العظيمة **La gran sultana** [١٢] .أما موضوع الحب ، مع إساءة استخدام المكينة المسرحية والعناصر المنظرية فظهر فى : بيت الغيرة **Casa de los celos**، ومتاهة الحب **El laberinto de amor**أما كوميديا حياة القديسين ، أحد ميزات القرن السابع عشر ، مع الانتقال من حياة الصعلكة إلى حياة القداسة المثالية ، يظهر فى : القواد المحظوظ **El rufian dichoso** وقريبا من الهيكل البارز للكوميديا الجديدة

نجد عمله : الخليلة **La entretenida**، المشتمل على دسيستين (رغم كونهما متوازيتين وليس كما كان يفعل لوبى)، واستخدام للقناع (وسائل التخفى عن طريق الملبس)، والأخطاء ، إلخ. رغم أن أعماله ما كانت تنتهى بمثل النهايات المطروقة للزواج ، ولكنه كشاهد على التردد يعد أمراً شيقًا ، وكذلك باعتباره حفاظا واعيا لنظريات معينة[١٤].

ربماإن أفضل عمل كوميدى ثيربانتينى هو : بدور صاحب اورديمالاس **Pedro de Urdemalas**، تشتمل الكوميديا على أكبر حافز فيها ، ألا وهو كون البطل شخصية أتت من أعماق الثقافة الشعبية الوطنية ، الذى يعامل معاملة أصيلة ، تأتى ضمن إحداثيات النمط ، الذى يبدو فى التراث بثراء كبير فى الإمكانيات التعبيرية وذلك بسبب تحولاته المتواصلة : فعادة ما يكون غجريًا ، صعلوكًا ، زاهداً طالبًا ممثلاً كوميديا يشير فرانتيسكو إيندوراين[١٥]. إلى أنه يستبعد أن يكون ثيربانتس قد استعمل "مجموعة مربية" من مغامرات أورد يمالاس ، فهو يكتب بكل حرية ، واهباً الحياة لشخصية فلكلورية ، تحلم بتحسين الحالة التى ولد عليها : "أنا ابن الحجارة / لا أعرف لى أبًا ".

وأخيراً ، وقبل أن نمضى فى وجهتنا صوب المسرحيات الهزلية ، لابد من الإشارة إلى أحد الأعمال الأولية : تدمير نومانثيا **La destruccion de Numancia** (لعله كتب فيما بين ١٥٨٣ – ١٥٨٥) وما يزال على علاقة بأعمال خوان دى لاكويبا **Juan de la Cueva** وكريستوبل دى بيرويس **Cistobal de virues**، وأرخينسولا ، رغم أنه اشتمل على ملامح شخصية سمحت له بتخطى الحدود الخطيرة للتراجيديا الدموية التى تتناول موضوعات الشرف. مثلما كان الحال بالنسبة لتراجيديا عصره يلجأ إلى استخدام موضوع من التاريخ الوطنى ، ولكن كما يشير اندوراين ، فى عظمة وحال مؤثر يعنى العرض على خشبة المسرح لمصير شعب بأكمله : رجل نومانثيا الذى يضحى بنفسه فى سبيل إنقاذ حريته ، إنه الموضوع الكبير عند يثربانتس والذى درسه لويس روساليس **Luis Rosales** [١٦]. لن يرفض ثيربانتس تعديل التاريخ بحثاً عن المظهرية ، يتحدث البروفيسور إنيدوراين عن "الحد الخطير بين ما هو سام وما هو مثير للضحك" ، مع وجود حشو غير قليل ، وعبارات مسكوكة وجوفاء ، وأشكال رمزية[١٧] إلخ.

وربما أن ثربانتس لم يوجه الاهتمام الكافى لمسرحياته الهزلية ، ومع هذا ، فهو الجنس الأدبى الذى حصل فيه على نتائج كاملة وذلك لمهارته الفائقة فى معالجة المشاهد المعزولة ، بمقدرة كوميدية ، طبقًا لما أبرزه أجوستينى **Agostini** [١٨]، مع تجاوز الملمح اليومى القريب ، وهو العنصر الأساس فى هذا الجنس ، وعرف كيف يستخدمه بذكاء كبير فى رواياته ، وأما سيبيا أرويو **Sevilla Arroyo** ، ورى أثاس

Rey Hazas، بعد تحليلهما للمستجدات الثربانتينية (التطور التقنى ، إعادة صياغة الشخصيات ، إعادة البنية) .. يؤكدان على أن :

> التجديد الثربانتينى كان مفرطاً لدرجة أنه لم يخلف وراءة مدرسة .. وذلك لأن عظمة أكثر أبداعاته غبطة لم يتمكن معاصروه من فهمها[١٩].

لن نعمد هنا إلى تكرار خصائص المسرحيات الهزلية كجنس أدبى ، حيث سيتم تناول هذا الأمر بتوسع فيما بعد ، ولكن من المناسب هنا حقًا أن نتذكر بأن أعمال ثيربانتس تحتوى على عدد طيب من المواقف والشخصيات النمطية التى تتكرر بأسلوب منهجى فى هذا الجنس الأدبى على مدى القرن السابع عشر ، وتتكرر وتتواصل أيضاً فى المسرحيات الفكاهية اللاحقة : صاحب بيتاكيا المثير للضحك فى "البيثكائينو المتحذلق" **El vizcaino fingido**، السخرية من الزواج على يد زوجته وعشيقها فى "كهف سالامنكا" **La cueva de Salamanca**، المواجهة بين الجندى / والخادم من أجل الفوز بحب إحدى الخادمات فى "الحارس الأمين" **La guarda Cuidadosa**، مشاكل الزواج غير المتكافىء "قاضى الطلاق" **El Juez de los di-vorcios**، موضوع العمدة المثير الضحك ، انتخاب عمداء داجانثيو **La eleccion de los alcaldes De Daganzo** إلخ.

يحظى عمله : "القصة المصورة للعجائب" **El retablo de Las maravillas** باهتمام خاص ، وذلك للمهارة الفائقة لثربانتس فى استخدام مورد المسرح واستعمال الكلمة بصفة خاصة ، بل واستثنائية ، باعتبارها الوسيلة الوحيدة "لتحويل المناظر إلى صور مرئية" للأشياء التى لا يتمكن المتفرج من مشاهدتها. لأنها لا توجد ، فى الحقيقة إلا فى "الكلمة المكتوبة" حيث يشترط لرؤية ما يقول الممثل أنه ظاهر أن يكون نظيف الدم ، مسيحى قديم ، ويخضع المجال العميق الذى يحظى به هذا العمل البسيط لدراسة قام بها البروفيسور إيندوراين ، ونجم عنها وجود علاقة بينه وبين الفصل السادس والعشرين من الجزء الثانى للعمل المعروف باسم "دون كيخوتى"[٢٠]. ويؤكد على أن :

> المؤلف يخضعنا لتجربة عميقة وعجيبة ذات منظور عندما يقدم لنا بعضاً من الشخصيات الغلاظ ، الذين هم من متفرجى تشيرينوس وتشنفايا وما الذى يمثله هؤلاء فى الصورة القصصية المذكورة ، وهو الأمر الذى يجعلنا نحن المشاهدين الحقيقين نجد أنفسنا أمام ثلاث مستويات متتاليه العمق : الأشخاص الغلاظ ، المنافقون ، والقصة المصورة[٢١].

وبالإضافة إلى هذا ، يشير إلى أنه فى الوقت الذى دخل فيه الفراء ، الغريب على "الاتفاق" يكتشف الخدعة ، وهنا يظهر المستوى الرابع للعمق.

تمثل المسرحيات الهزلية التى كتبها ثيربانتس فترة النضج الأدبى عنده حيث فرغ من كتابتها فى الفترة الواقعة بين تأليف الجزء الأول والثانى لعمله "دون كيخوتى" ، بمعنى ، أنها كتبت فيما بين ١٦٠٥ - ١٦١٥ ، وقد أعادت إلينا ثيربانتس الذى يبرهن لنا ، بينما يمارس لعبته مع الواقع ، على أن الأدب بحاجة إلى أن ندرسه ضمن الإطار الاجتماعى المحيط به.

رغم وجود عدد من الدراسين ذوى الباع الطويل مثل كوتاريللوا **Cotarelo**، وكاسالدويرو **Casalduero**، وماراست **Marrast**، وباليوينا **Valbuena**، وخوليا **Julia**، وورميز و **Worms**وروفيناتو **Ruffinatto**، إلخ [٢٢]. بالإضافة إلى الكتاب المذكورين فى المرجعيات المذكورة فإن مسرح ثيربانتس لم يحظ بالاهتمام الذى يستحقه ، وقد أشار النقاد مرات عديدة إلى عيوب مسرحه أكثر من فضائله. ومن بين العيوب التى تمت الإشارة إليها يبرز عدم توفيقه فى البناء الدرامى والتناغم الداخلى ووفرة العناصر الاستطرادية ، هذا إلى جانب أن شخصيات مسرحه "تتكلم كثيراً ، ولكنها قليلة الحركة" إلخ. هناك محاولة صحيحة لاستعادة المسرح الثربانتينى قام بها كانابادیجو **Canavaggio**، ويشير فيها إلى مجموعة الخصائص الواجب أخذها فى الاعتبار : فالشخصيات تفكر وتقوم أكثر من شخصيات مسرح لوبى دى بيجا فى "ريبة منظمة" ، قريبة من تلك الريبة الخاصة بالرواية ، يتم تقديم الأفراد ضمن إطار الرابطة المعقدة التى تربطهم بمحيطهم الاجتماعى ، " اللغة الجماعية" ، ويختم كانابادجيو كلمته قائلاً :

إنه عالم ثرى جمع بين زخم الواقع الحقيقى وسحر الخيال[٢٣].

وأخيراً ، فإن هذه النسبية فى العلاقة بين ما هو واقعى عاشه وأحسه ثيربانتس **Cervantes** بشدة وعرف كيف يبرزها العديد من الدراسين الأذكياء لمسرح ثيرنانتس مثل ماركيث بيانوبيا **Marquez Villanueva**، وريلى **Riley**، وأميريكو كاسترو **Americo Castro** ومن بين آخرين[٢٤] ، وأن قراءة سطحية فقط للشواهد المذكورة فى "شعره" الذى يقعد فيه للدراما بطريقة مناوئة للحداثة لهى محل تساؤل واستفسار. وحيل الأفعال وردود الأفعال للشخصية تعد أمراً فى غاية التعقيد ، مثلما قيل فى الصفحات السابقة.

٢- الدراما البلنسية ولوبى دى بيجا

جيم دى كاستـرو Guillem de Castro

١- دراميو بلنسية وميلاد الكوميديا الجديدة

إنه مما لا غنى عنه هنا ضرورة تناول وطرح العلاقة التى جمعت بين لوبى دى بيجا والدراما البلنسية فى نهاية القرن ، وذلك حتى يتسنى لنا فهم معنى تجديداته الدرامية وسبب وجود مسرحه على الهيئة التى كان عليها ، مستبعدين كل ما من شأنه أن يكون حماسة وتحزباً فى هذه القضية ، والتى لا سبيل أمامى لتناولها سوى أن أسلك طريقاً موجزة ، ولكن دون أن نقلل ، مع هذا ، من شأن التأثير البلنسى الذى تبرزه الأعمال النقدية.

لقد تواجد لوبى دى بيجا على أرض بلنسية فى مناسبتين : ١٥٨٨ - ١٥٨٩ (بسبب عقوبة نفيه من مدريد) وفى ١٥٩٩, كان قد بدأ الكتابة للمسرح فى تلك الآونة ، وكانت بلنسية ، فى نفس الوقت ، مدينة نبتت فيها دراما زاهرة وأضحت الممارسات المسرحية ثابته وراسخه ، مثلما تبرهن على ذلك الدراسات التى أجراها : ميرميه **Merimee**، وخوليا **Julia**، وأرونيث **Arroniz** [٢٥] وغيرها من الدراسات التى أجريت حديثًا على يد سيريرا **Sirera**، ودياجو **Diago**، وكانيت **Canet**، وسانشيث **Sanchez**، وأوليثا **Oleza**، وتورديرا **Tordera**، ورودريجيث **Rodriguez** [٢٦] .

هذا إلى جانب ضرورة الأخذ فى الاعتبار لتطور أخذ الأمكنة الثابتة للعرض المسرحى : بيث أوليفيرا للكوميديا **Casa de La Olivera** [٢٧] . لو أخذنا فى إعتبارنا أن بلنسية قد حوت مجموعة من كتاب المسرح (تارجا **Tarrega**، وبويل **Boyl**، وأجيلار **Aguilar**، وجيم **Guillem** ..إلخ) قامت بنشاط أدبى مكثف تميزه بعض الخصائص التى ستظهر فيما بعد فى مسرح لوبى دى بيجا ، وإذا ما وضعنا أمام أعيننا أو أعملنا فكرنا فى التواجد الهام لأكاديمية الليليين ، وتذكرنا ما قيل مؤخراً عن وجود مكان ثابت للتمثيل (بيت أوليفيرا للكوميديا إلى جانب أجواء أخرى للعرض) ، فهنا يصبح لزاماً علينا أن نتناول من جديد المعضلة المعروفه حول ما إذا كان لوبى دى بيجا قد أعطى أكثر مما أخذ ، وإذا ما كان كتاب المسرح فى بلنسية قد استفادوا من وصول "داهية الأذكياء" أم على العكس ، كان لوبى متلقياً بدرجة كبيرة والتقط "تقنيات" وعناصر درامية" كانت موجوده فى البيئة ، فأعطاها تناسقًا فيما بينها كى يبدع نموذجًا للكوميديا ، يتم تعميمه وتحويله إلى أصل يقاس عليه ، كما سنرى. وقد تم تناول هذه القضية بدقة فى دراسات قام بها رونالد فرولدى **Ronald**

Froldi، ولاثارو كـاريثـيـر **Lazaro Carreter**، وجـارثـيـا لورينثـو **Garaa Lorenzo**وويخر **Weiger**، وفريق جامعة بلنسيه ، الخ .

فى الوقت الذى وصل فيه لوبى دى بيجا إلى بلنسية لم يكن قد أصبح بعد مبدع ذلك النموذج – النمط للتراجيكوميديا ، وعلى العكس ، فإن أعمال فرانثيسكو دى تارجا **F. de Tarrega** تشتمل على عناصر – كما سنرى .. وقت حديثنا عن هذا المؤلف – ستكون على درجة كبيرة من الأهمية فى هيكل الكوميديا الجديدة ، وعلى الرغم من وجود مشاكل تتعلق بالترتيب الزمنى ، فلا يبدو مقبولاً من جانب نقادة أن يبدأ فجأة بكتابة أعماله على غرار ما يكتب لوبى ، دون أن يكون بالإمكان كذلك حمل الأمور لدرجة اعتبار تارجا هو مبدىء الكوميديا الجديدة ، كما يؤكد رونالد فرولدى **Ronald Froldi** [٢٩]. على جانب آخر ، يذكر المتخصصون فى دراسة الموضوع أن اريتيدا كان قد رفض أن تتألف المسرحية من خمسة فصول وأن كريستوبل دى بيرويس **Cristobal de virues** كان قد استعمل الفصول الثلاثة والرومانثى **(يطلق الرومانثى على اللغة الإسبانية الجديدة المشتقة من اللاتينية ، وفى مجال الشعر تطلق هذه الكلمة على دور من ثمانية أبيات به مجموعة متشابهة فى القافية تحتوى على مقطع صوتى واحد فى النهاية ، ومجموعة أخرى لا تحتوى على أية قافية من أى نوع – المترجم –)** ويبدو أن المقبول من الناحية المنطقية هو التفكير فى أن لوبى دى بيجا قد أستفاد من المناخ الدرامى فى بلنسية ، فأبدع نموذجًا مؤثرًا فى المستقبل وسيكون محطًا للتقاليد من قبل كتاب بلنسية أنفسهم ، كما يتبين ذلك من وضع جيم دى كاسترو ، حيث يقول جاريثا لورينثو **Garcia Lorenzo** :

> بدون القوة والحكمة الدرامية للوبى دى بيجا ما كان هناك جود للكوميديا القومية "الإسبانية" ولكن الخبرات التى تمتع بها من سبقوه ، وخاصة ما كان يتمتع به كتاب بلنسية ، فهى قائمة هناك ولا يمكن إنكارها[٣٠].

وفى نفس المعنى يؤكد لاثارو كاريتير **Lazaro Carreter** قائلاً :

> إذن ، هناك بدائل زائدة ، مع عدم وجود أدلة مطلقة ، على أن لوبى دى بيجا ، فى أيام الشباب الأولى ، وجد بيئة نسجت فيها الخطوط الأساسية لما سيكون فيما بعد الصيغة المسرحية ، كانت عبارة عن ومضات متفرقة ، خالصة أحيانًا ، ولم تكن قد تم نظمها فى بناء ونظام معين ، وحين تمكن هو من الحصول على ذلك ، قدر على أن ينجزه بوعى الكاتب المجدد[٣١].

هذا هو نفس الرأى الذى يتبناه أيضًا فرولدى **Froldi** بعد الدراسة الجيدة التى أجراها(٣٢). وكذلك ، فإن ويخر **Weiger**، مع إدراكه تماماً بأنه لا يقصد التقليل من أسطورة لوبى دى بيجا كمبدع للكوميديا الجديدة ، يقر بالدور الرئيسى لبلنسية ، بل ويشير فى نفس الوقت لثقل إشبيلية ومدريد ، ومن المهم جداً التحليل الذى يورده فى دراسته حول المؤثرات السمعية(٣٣). ومن جانبه ، يحلل أوليثا **Oleza** – ومن معه من أعضاء فريق البحث البلنسى – التيارات المسرحية فى مدينة بلنسية ، بهذا الوزن للمسرح المثل فى البلاط ، بقصد إبراز الصيغة الشعبية التى حمل لواءها لوبى دى بيجا. أعتقد أننا إذا ابتعدنا عن وجهة النظر التحديدية والغائية فيسصبح بوسعنا تقويم الثقل الحقيقى للدور البلنسى" فى بناء هيكل الكوميديا الجديدة ، وذلك حين نفهم دائمًا مضمون المصادر ، والتأثيرات ، بالمعنى الذى يضفيه عليها أحدث الأعمال المقارنة. وهكذا فبإمكاننا أن نتبنى أيضًا التأكيد الذى يراه ويجر **Weiger** حين يقول: "إن الأهمية التى يتمع بها ما مضى تكمن فى القيمة الفنية لأولئك الذين ، إلى جانب لوبى ، لمعوا لإبداعهم – مجمتعين لافرادى – مسرحًا إسبانيًا ، مسرحًا وطنيًا. إننا نتوجه صوب الكوميديا إذا ما بدأنا مشوارنا من كتاب بلنسية إلى لوبى دى بيجا"(٣٥). كانت البطولة تكمن فى خلق مسرح وطنى حقًا ، وكانت النتيجة بمثابة نقطة وصول مشرقة تشبة سيالاً تتلاقى فيه روافد متعددة منذ القرن السادس عشر.

وسوف أتحدث ، وباختصار شديد ، وذلك لضرورة المساحة التى لا يمكن تفاديها ، عن تارجا **Tarrega**وأجيلار **Aguilar**، وتوريا **Turia**وبويل **Boyl** وحتى أنفذ بعد ذلك للحديث عن جيم دى كاسترو.

يعد فرانثيسكو دى تارجا **Francisco de Tarrega** (١٥٥٤ – ١٦٠٢) ، الذى وصل إلى درجة أستاذ فى علم اللاهوت وأصبح كاهنًا قانونيًا لكتدرائية بلنسية ، من بين المؤسسين لأكاديمية الليليين **Academia de los Nocturnos** . كان محطاً للثناء من قبل لوبى فى عمل له بعنوان "غار أبولو " **El Laurel de Apolo**، وكذلك من جانب أجوستين دى روخاس **Agustin de Rojas** فى عملة : "الرحلة المسلية" **Viaje entretenido**، وفى النهاية يثنى علية يثربانتس **Cervantes** فى مناسبة تأليف تارجا لعمله "العدوة النافعة" **La enemiga favorable**وذلك فى العمل المعروف "دون كيخوتى"

كتب الكوميديا التاريخية ، بملامح تقربها من تلك التى كتبها لوبى دى بيجا. ومن الملائم هنا أن نشير إلى العمل البارز : " حصار روداس" **El cerco de Rodas** . كما أنه اقترب كثيراً مما سيصبح الأسلوب الخاص بلوبى فى كتاباته لأعماله التى تتناول العادات مثل : "مرج بلنسية" **El Prado de valencia** والعدوة النافعة **La**

enemiga fanorable . ولكن أهمـيـة هذا الكاتب المسـرحى تكمن فى إمكانيـة التأثير الذى تركه على لوبى دى بيجا.

يشـيـر لاثارو كـاريثـيـر **Lazaro Carreter** إلى سلسلة من الملامح فى أعـمـال تارجا والتى ، رغم أنها تبدو متفرقة وغير متماسكة ، سوف نجد ها عند لوبى دى بيجا : تعدد الأوزان الشعرية ، تعقيد الحبكة الدرامية فى تناول الدسائس ، الخلط بين ما هو كومـيدى ومـا هو جاد ، إزدواجـية الدسيسة ، العـاشق - الخادم ، دوافع الشرف ، العناصر المحلية ، إلخ ، تمكن لوبى ، كما استقر الرأى ، أن يدخل كل هذا فى منهجه الدرامى ليضفى عليه نوعًا من التناغم والوحدة العضوية، بعد أن أنجز كانيت **Canet** وسيريرا **Sirera** دراستهما عن المناخ الدرامى ، والشخصيات ، والتقنية الدرامية والأيديولوجـيـة ، يمنحـان تارجا دوراً حـاسـمًـا فى إزالة المسـرح "القائم على القواعد الكلاسـيكية". ولهذا فإننا نجد فى أعمال تارجا " الصيـغة الأولى لكتابة الكومـيديا الإسبانية فى عصر الباروك متخثرة تماماً"[٢٧].

أمـا جسـبـار أجـيـلار **Gaspar Aguilar** (١٥٦١ - ١٦٢٣) فإن مـا نعلمـه عن تواريخ كتابة أعماله لا يسمح لنا بوضع حد واضح لأسبقيته على لوبى دى بيجا ، الذى كان صديقًا له ، وكثيراً مـا توافقت أعمال كوميدية أخرجها قلمه مع تلك التى كتبها لوبى. كما أن هناك خطًا حياتيًا متوازيًا بين الاثنين : فما كان جسبار اجيلار من النبلاء ، حيث عمل سكرتيراً لعدد من أفراد هذه الطبـقة ، هذا إلى جانب أن أشـعار المناسـبات قد شغلت قلمه كشـاعر فى مناسـبات عديدة ، وأبرز هنا من بين أعمـاله الكومـيدية : الأعمـال الدينية مـثل : (حياة ومـوت القديس لويس بيرتران : **La vida Ymuerte de San Luis Bertran**) والأعمال التى تتحدث عن العادات (أعمال المعطف والسيف) مثل : " سلطان المنفـعـة" **La fuerza del interes**، والأعـمـال الأخلاقية مثل "سلطان المنفعة" والتاجر العاشق **El mercader amante**، وأعمال يتم فـيـهـا اسـتـخـدام الميكنة المسـرحـيـة مـثل : "الغـجـرية الحـزينة" **La gitana melancolica.** بالإضافة إلى ذلك ، يشير أورتادو **Hurtado** ، الذى استقى منه كل هذه المعلومات ، إلى مميزات لمسرح أجيلار : الحوار الطبيعى الحافل بالمعانى ، شخصيات يتم رسمها بإحكام ، والإتقان فى الأوصاف التى يوردها. ولكن أهمية هذا الكاتب لدينا - على ضوء ما يذكره سانشيت إسكوبار[٢٩]- ترجع إلى أنه استطاع أن يكون بمثابة "الجسر بين تارجا ولوبى وسيط "هرطقة أيديولوجية" جعلته يحتل مكانة على هامشها.

وعلى درجة أقل من الأهمية التى يتمتع بها ما ذكرناهم من كتاب المسرح يأتى ريكاردو ديل توريا **Ricardo del turia** (١٥٧٨ – ١٦٣٨) ، حيث كتب كوميديا الدسائس على نهج لوبى دى بيجا فأخرج أعمال مثل : "الخادعة المخدوعة" **La burladora burladaa**، وفى نفس الخط يأتى كارلوس بويل **Carlos Boyl** (١٥٧٧ – ١٦١٧) بعمله : "الزوج الآمن" **El marido asegurado**، إلا أن لوبى لا يذكره فى عمله "عار أبوللو **El Laurel de Apolo**

٢-جيم دى كاسترو Guillem de Castro

(أ) – صورة موجزة عن حياته :

ولد فى مدينة بلنسية عام ١٥٦٩ وانتمى إلى أكاديمية الليلين. تعرفت القليل عن حياته ، على الرغم من وجود بعض المعلومات التى من الممكن أن تكون مفيدة لنا ، مثل صداقته للوبى دى بيجا ، ومشاركته فى حملة نابولى ، ومعروف تلقاه من الكونت – دوكى ، ودون أوسونا ، عقب وصوله إلى مدريد عام ١٦٢٠ ، وحيازته لثوب "فرسان سانتياجو" **El habito de Santiago** عام ١٦٢٣ ، ولم يثمر هذا فى خروجه من دائرة الفقر ، فقد مات "قليل المال" عام ١٩٣١ ، رغم عدم الاتفاق بين النقاد على هذا التاريخ. ترك وراءه شهرة لشخص قليل الواداعه ، حاد المزاج ، كما تحدث النقد أيضاً عن معاناته للعديد من المشاكل الزوجية التى يمكن أن تفسر لنا بعض الدوافع وراء كتابته لأعماله الكوميدية ، وهذه القضية تم تناولها بالدراسة من قبل "رونالد لادو" **R.Ladu**، وويخير**Weiger** [٤٠].

(ب) تصنيف ونقد لأعماله :

يتنوع مسرح جيم دى كاسترو من الناحية الموضوعية ، إلا أنه غير متنوع من ناحية البنية الدرامية والشكل ، كما كانت عادة عصره ، هذا إلى جانب أن مسرحه يمثل معضلة فيما يتعلق بالبحث عن التاريخ الحقيقى لارتباطه بمسرح لوبى دى بيجا ، فى إطار معنى ووظيفة المسرح البلنسى ، الذى رأيناه فى السطور السابقة. لعله من المفيد لنا أن نصنف مسرحه كى تتجمع لدينا فكرة عن تراثه الموضوعى ، معتمدين المقترحات التى يذكرها العديد من الدراسين : (إيرسول **Ebersole** ، وويلسون – موير **Wilson - Moir**، وبالبوينا **Valbuena**ن وجاريثا لورينثو **Garcia Lorenzo**، إلخ) :

– أعمال تاريخية حماسية : شبابيات السيد **Las mocedades del Cid**

– أعـمـال أسطورية ، مـوضـوعـا تشـعـبـيـة : كـونت ألاركـوس **El Conde de Alarcos** وكونت إيرلوس **El Conde de Irlos**

– أعمال أسطورية ذات موضوع كلاسيكي : ديدو وإينياس **Dido y Eneas**

– أعمال دينية : بروجني وفيلومينه **Progne y Filomena**

– مسرحيات العادات ، والسيف والمعطف : نارثيسو ومايراه **Narciso en su opinion**، وأزواج السوء في بلنسية **Los mal casados de valencia**

– أعـمـال تسـيـر في فلك كـتـابات ثربانتـسي : دون كـيـخـوتي دى لامنتـشـا **Don Quijote de La Mancha ,** السـفـيـه الغـريب **El curioso impertinente** وقوة الدم **La fuerza de La sangre**

– أعمـال سيـاسية ، تتناول الاغتيالات : الحب الثابت **El amor constante** والبطل الكامل **El perfecto caballero**

وفي عـام ١٦١٨ نشـر الجـزء الأول من أعـمـاله الكومـيـدية ، وفي عـام ١٦٢٥ نشـر الجزء الثاني ، ولكن هناك العديد من المشاكل بالنسبة للترتيب الزمني والفترات التي أنجز فيـها كتابتـها ، وكلها أمـور قام بدراسـتـها بروورتون **Bruerton** ، وفرولدى **Froldi** ، وخوليا **Julia** وبالبوينا **Valbuena** ، إلخ[٤١]. هذا كله ناشيء عن علاقته بلوبي دى بيجا ، حيث من البديهي أن يقبل الطريقة التي اتبعها لوبي في الكتابة ، إلا أنه من المتوقع أن جيم دى كاسترو حين بدأ الكتابة للمسرح لم يكن قد تعرف بعد بلوبي وكان مسرحه يدور في فلك إحداثيات مجموعة الكتاب المسرحيين في بلنسية ، الذي يشرحـون بعض الملامح المميـزة لإنتـاجـه ، على الرغم ، كـمـا يذكـر جـارثيـا لورينثو[٤٢]، من أنه توجد بمسرح جيم دى كاسترو ، منذ بدايته ، سلسلة من العناصر التي تباعد بينه وبين المسرح التراجيدي والكلاسيكي وأنها بدأت تكتسب تناسقًا بتأثير من لوبي دى بيجا عليه. إن التقسيم الزمني الذي كتب فيه أعماله بتوزع بين ثلاث مـراحل ، يرسم دعـائمـهـا خوليـاً **Julia** ويسلم به بالبـوينا **Valbuena** وفـرولدى **Froldi** وجاريثا لورنثو **Garcia Lorenzo** [٤٣] ، وهو تقسيم بإمكانه أن يساعدنا في كشف المسألة ، وفي نفس الوقت ، يفسر لنا ، كلية ، مسرح جيم دى كاسترو.

تأتي الأعـمـال المصنفة في الفـترة الأولى – والمتـأثرة برأى دى أرتيـيـدا **Rey de Artieda** وكريستوبل دى بيروبس **Cristobal de virues** قريبة – مع اختلافات

بسيطة – من النوع التراجيدى الذى رأيناه فى كتاب آخر ، لها طابع محلى ، يمتد بها الزمن حتى فترة الأقامة الثانية للوبى دى بيجا فى بلنسية. أما الفترة الثانية – فى بداية تأثرها بولبى دى بيجا – تتميز بتناولها للعادات ، والموضوعات الشعبية والحماسية ، وإبراز النواحى النفسية ، واستخدام دور الأبيات المكون من ثمانية مقاطع ، إلخ. أما الفترة الثالثة ، والتى أصبحت تصبغ بالصبغة اللوبيسكية (**نسبة إلى لوبى دى بيجا – المترجم –**) ، فإنها تتضمن الأعمال التى حققت نضجًا فى تناولها للموضوعات والتقنيات السابقة[٤٤]. ومع هذا ، فتتوافر عند جيم دى كاسترو بعض الملامح التى من الممكن أن نعتبرها بمثابة الجذور التى تكون منها نهجة الدرامى : إنها تتخلص ، فى رأى الكثيرين من النقاد – فى عنايته بترتيب عرض المضمون ، وتفضيله لروح التراجيديا ، واغتيال الظالم ، والمرأة "المذبوحة" نظير شرفها. وهذا أمر وثيق الصلة بعزوفه عن المثابرة على كتابة كوميديا المعطف والسيف الخالصة ونزوعه المبين نحو الإفصاح عن نقاط الضعف فى الزواج كمؤسسة ، الأمر الذى يفسره البعض بأنه يرتبط ارتباطًا وثيقًا بحياته الخاصة ، رغم أننى لا أميل إلى مثل هذه المتوازيات السهلة التى يتم إصدارها فى بعض الأحيان.

يشير النقد إلى الملمح المميز لمسرح جيم دى كاسترو على الدوام وهو قلة الاهتمام وتوظيف شخصية المهرج ، وهو أمر لم يحظ بنفس الثقل فى تطور الكوميديا عند لوبى دى بيجا. ولكن شخصية الظريف تظهر فى مسرح جيم ، إذا كان بمثابة المورد الأساسى فى بناء الدسيسة ، رغم أنه كان أقل من مسرح جيم دى كاسترو ، وكما قال بالبوينا برات **Valbuena Prat** [٤٥] ، فإن المهرج الذى ظهر فى مسرح جيم يقترب إلى شخصية المهرج التى تبناها الراعى الذى تم ظهوره فى المسرح السابق على لوبى دى بيجا أكثر منه إلى شخصية الظريف التى تبناها لوبى ، ولكن المرور من شخصية الكوميدى التى ظهرت فى مسرح القرن السادس عشر إلى النموذج المسكوك (خادم/مهرج) لم يدرس دراسة متعمقة بالنسبة للفترات التى تفصل بين المرحلتين السابقتين ، وهى مرحلة التغيير من الراعى إلى المزارع ، مع ما يعنيه هذا بالنسبة لتاريخ الثقافة ، مازال ينقصنا التقنين لهذه الروح الفكاهية.

مازال جارثيا لورنثو[٤٦] يصر ، رغم إشارته إلى ملامح أصيلة مثل "التفكك والفظاظة" اللذين يقدم بهما جيم أحداث مسرحه ، والتحفظات على قوانين الشرف والحلول المختلفة للخلافات الزوجية ، على أن جيم يحاول جاهداً إبراز بعض الخصائص التى تميزه : مثل دافع الملك الطاغية وتمثيل نمط "الأنيق" وإعادة العمل بتناول موضوعات شعبية وحماسية هذا إلى جانب بعض التجديدات الخاصة بالأوزان الشعرية.

كتابان حديثان لمانويل ديلجارو **Manuel Delgado** ، وجيسم كرابوتا **James Crapotta** [٤٧]، يلحان على المعاملة الخاصة التى تلقاها شخصية الملك فى مسرح جيم ، حيث يتحدث عن إمكانية قتل الملك ، وخاصة حين يظهر فى صورة الطاغية ، وهو الأمر الذى يعنى بلاشك ، درجة كبيرة وهامة من الأصالة لهذا الكاتب المسرحى ، رغم أنه يجب معرفة التمييز بين القيمة التعميمية والوضع الخاص. ومن جانبه فاليو لاكورت **Faliu - Lacurt** [٤٨]، الذى يتبنى هو الأخر النقد والهجاء للذات الملكية ، يأتينا بتحديدات أخرى غاية فى الأهمية حول الملامح التى تميز الكتابة المسرحية عند جيم دى كاسترو : الدور الإيجابى للأم ، وبطل كالفارس الكامل (رابطًا بين كوميديا الفروسية وقصص الفروسية) ، وشخصية الطفل ، والاتجاة نحو التجميع المبدئى للممثلين ، ، إلخ. من بين الأمور التى تتمتع بخاصية كبيرة فى إظهار ملامح مسرحه يبرز تحليل الطابع المثالى له ، وهو ما يقودنا إلى الحديث عن جيم كداع للأخلاق من خلال ما يعالجه من تراجيديا ورفضه لما ليس عقلانيا إلى خيبة الأمل ، وذلك فى شكل أرستقراطى دائماً.

تعد حالة جيم دى كاسترو شهادة دقيقة على كيفية الانطلاق من أسلوب عمل مسرحى سابق على الكوميديا القومية للوبى ومن الممكن أن تتشابة المبادئ الأساسية لها ، ولكنها تحتفظ بدرجة هامة من الأصالة التى يتم تفسيرها ، بدورها بواسطة هذه الممارسة الدرامية السابقة على الفترة التى حاز فيها لوبى صولجان مملكة الكوميديا وحدد بعض الاتجاهات التى ستصبح فيما بعد قضايا لا يمكن الاستغناء عنها أو تفاديها[٤٩].

(ج) تحليل موجز لعمل مهم :

بطولات السيد "Las Hazanas del Cid

فى هذا العمل الذى يمثل الجزء الثانى من مجموعة شابيات السيد **Las Mocedades del Cis**، ويتمتع بقيمة مستقلة ، نجد مثالا رائعًا لمسرح الحماسة -والأسطورة عند جيم دى كاسترو-. يدور موضوعه حول مزاعم الملك دون سانشو تجاة ثامورا ، ثم موت الملك على يد بييدو دى أولفوس ، وبالتالى تحدى دييجو أوردونيث لأرياس جونثالو وأبنائه ، ثم طلب السيد من الملك ألفونسو حلف اليمين بأنه لم يشارك فى قتل أخيه. هناك حدث ثانوى ينبثق من هذا الهيكل الأساس ، ولكن ليعود فيتآلف معه ، إنه الحب الذى يجمع بين ألفونسو وزايدة **Zaida** ، وينتهى بنهاية سعيدة

تماماً ، تضع حدا للتوترات الحربية – السياسية ، الغرامية – الدينية ، بسبب أن زايدة لم تكن مسيحية ، وانتهى بها الأمر إلى التحول إلى هذه الديانة.

تنبثق نقاط التوتر فى العمل من المواجهة بين الشخصيات المنقسمة إلى معسكرين بالنسبة لقضية فتح ثامورا **Zamora**، وفى جانب يوجد الملك دون سانشو وأتباعه (دييجو أوردونيث ، والسيد ، ورغم أن هذا الأخير قال ، بسبب وعد قطعه على نفسه ، إنه لن يشهر سيفة قط فى وجه دونيا أوراكا) ، وفى الجانب الأخر ، توجد دونيا أوراكا **Urraca**، وفى ثامورا ، وأتباعها أرياس جونثالو وأبناؤه. وكشخص محرك للحدث نجد الخائن بييدو دى أولفوس ، والأشخاص البعيدة بداية عن الخديعة الأساسية ، وهم الملك ألفونسو وزايدا فى طليطلة. وأما عن النقاط التى يمكن اعتبارها بمثابة أحداث القمة فتكمن فى حصار سانشو لثامورا مع خوف أوراكا والجسارة والشجاعة اللتين أظهرهما أرياس جونثالو وأبناؤه ، وظهور شبح الملك فيرناندو لابنه سانشو وهو فى حالة الاحتضار ، والمحادثة الدائرة بين بييدو وأوراكا التى يعدها فيها بتحرير ثامورا ويطلب يدها ، فى الوقت الذى يلحق فيه الإهانة بأرياس وأبنائه ، والمحادثة التى تجرى بين سانشو وبييدو والتى يستنتج منها أنه سوف يسلم له ثامورا **Zamora**، ولكن عليها أن يذهبا وحدهما ، والشك والتردد عند بييدو ، وينتهيان باغتيال دون سانشو ، ويتبعه حوار مفعم بالتوتر الدرامى بين دون سانشو المحتضر وتابعيه دييجو أور دونيث والسيد ، هذا إلى جانب التحدى الذى يبديه دييجو أور دونيث لأرياس جونثالو وأبنائه ، مع تقديم طويل للمعركة المثيرة (حيث يدرج هنا ما يقوم به ألفونسو فى طليطلة ، فقد كان على وشك أن يُغتال من قبل ملك المسلمين على ميمون لما سمعه عن نهاية مملكة طليطلة) ، ونهاية الأحداث : أما ثامورا فقد تحررت ، ودييجو أور دونيث بات منتصراً ، والحكم الصادر ضد بييدو ونهاية اليمين ، تتويج وزواج ألفونسو ، من المهم أن نحلل كيفية معالجة هذه المواقف العليا فى مجملها من الناحية الدرامية كى تنقل للمشاهد الطابع الحماسى الأسطورى للتمجيد التاريخى الذى هو الغاية ، مع وجود بنية متوازية لأنصار الشر وأنصار الخير (الملك دون سانشو يبدو وقد اتسم بطابع سلبى للغاية طبقًا لتصميم مانوى حماسى).

وفقا للطابع الذى يرمى إلى التمجيد على صفحات العمل لابد من الحصول على درجة عالية من المظهرية العينية ، ولكن بما أنه من ناحية أخرى ، لا تسمح أسطورية الأحداث وخصائصها المعينة (المعارك والمبارزات) بتمثيل مرئى صائب ، دون ما انتقاص مفقر فيها ، فنجد أن فى هذا العمل اتجاهاً صوب المظهرية المفجعة من ناحية الرؤية ، واستخدام موسع لموارد الحدث المعبر عنه بالكلمة. علينا أن نتوقف ، إذن ، أمام المعنى الذى تفيده "الكلمة المساعدة فى عملية التمثيل" بأمثلة كثيرة مثل : "ياالهم

من عساكر كثر" (٢٦٢ب) "لنسطو على السور" (٢٦٢ث) ، السياج الذى لابد أن يصنع حتى يمر عليه الجواد" (٢٦٧ب) ، "ومعه الملك دون سانشو بين ذراعية ، وقد اخترقت النبلة صدره" (٢٦٨ أ) ، "يعزفون أبواقاً أجشة ويدقون طبولا بقوة ، ويبدأ موكب دفن الملك فى الظهور ، مع حركة دخول وخروج دائبين" (٢٧٠ أ) ، ولكننا نجد أيضا وسط هذا التوتر المجيد أستعمالاً موسعًا للحدث المعبر عنه بالكلمات (٢٥٩ ، ٢٦٢ ب) (٢٦٤ ب ، ٢٧٤ ث ، ٢٧٦ ب ...... إلخ) ومن الأصوات التى تصدر فى الداخل مشيرة إلى بعض الأحداث (٢٥٩ أ ، ٢٦١ أ ، ب ، ٢٦٢ ب ، ٢٧٦ ب ......) ، ملتزما إلى جانب ذلك ، بعدم إظهار القتل على الخشبة أمام المتفرجين (٢٦٧ أ) مازلنا أيضا أمام المشكلة المشوقة التى تكمن فى "إمكانية العرض للرؤية) لعالم الرومانثى الشعبى ، لمشكلة كيفية العرض على المسرح لعالم مليئ بالقيم التى بلغت طوراً كبيراً فى المثالية ، والتناقص ، والدلالة على أكثر من معنى (هناك نموذج هام على وجه الخصوص فى ٢٧٨ ب) بالإضافة إلى هذا الطابع المميز للعمل ، تسهم فى تناسق الإرشادات التى يقولها الممثلون على جانب من المسرح حتى لا يسمعها الآخرون وذلك لخلق جو من التوتر (٢٦٦ ب) ، والحوارات الذاتية (٢٦٣ ب) ، والعناصر الأسطورية ذات الأخيلة والأصوات التحذيرية (٢٦٣ أ ، ٢٦٤أ،ث) كما يتم فى هذا العمل استخدام مؤثرات مسرحية ، مثل تكرار حوارات ترتيب الحدث والمحادثات (انظر ، النزال بين دييجو أور دنيث وأبناء أرياس جونثالو) الحوار المقطوع ، الذى يتواصل فى معناه بمداخله تالية للشخصيات (٢٦٠ ث) إلخ.

إن الأسلوب المستخدم فى العمل يأتى بحق على مستوى الحدث المعالج دراميًا متناسقًا مع الإعلاء الأكبر من شأن ما هو حماسى -أسطورى- تتوافر عبارات التعجب وجمل النداء ، بالإضافة إلى الجمل الاستفهامية ، مع كل ما يحمله هذا من إثارة. هناك العديد من الصور البلاغية عن طريقة استخدام كلمات تسهم فى نفس التأثير الدرامى ، إلى جانب الطابع المثير للخطب الحماسية ، والتحدى أو التهديد مع فتور فى الأوصاف المذكورة (٢٧٠ ث) ، إلا أن العمل قد خلا من البلاغة البسيطة التابعة التى كان بوسعها أن تكسر الإيقاع. وهناك من الموارد الخاصة بالأسلوب الشعبى ، التى يتكرر استخدامها (٢٦٠ ب ، ٢٦٥ ا ، ب ، ٢٦٧ ث ...) ، ويتميز بها العمل ، بالإضافة إلى تعبيرات مكثفة فى دلالتها على أكثر من معنى مثل "أشرب دمى فهو أيضا دمك" (٢٦٣ ث) ، "حتى الشمس فهى بلون الدم ، واليوم آن له أن يصبح داميًا" (٢٧٣ ث) ، "آه أيتها السماء ، وعبر شرايين عديدة ، أقدم الدم نظير شرفى" (٢٧٦ ب) إلخ.

وفى مضمون العمل يبرز جانب هام هو بمثابة قمة كل الجوانب الأخرى الشجاعة والإقدام عند هؤلاء الأشخاص-الأبطال- ليس التعبير الأسطورى فحسب ، لكل

الصفات الإيجابية لشخصية السيد ، بل لشخصية دييجو أور دنيث (بهذه الأحزان العميقة إذ لا يعتقد بأنه قد انتصر فى المعركة (٢٧٧ ب) ، عن أرياس جونثالو ، الذى يلقى بأبنائه أمام عينيه يصارعون الموت فى هذا النزاع ، مقدمين متطلبات الشجاعة على حب الأب ، الأمر الذى يتم تصويره فى حوارات جانبية معبرة (٢٧٣ وما بعدها) مع الإعلاء المناسب للدم واللقب ، أمر كان سيصبح فى غاية التشويق ، لو أن هناك مساحة ، لتحليل قضية شخصية الملك ، التى تتجسد إيجابياً فى صورة دون ألونسو **Don Alonso**(أنظر على سبيل المثال ٢٦١ ب ، ث) وسلبياً فى صورة دون سانشو **Don Sancho :** متصلفا ، متوعداً ، ودمويا (مثال ٢٦٠ ب ، ٢٦٢ ث ، ٢٦٣ أ) والذى يصل الأمر بأرياس أن يقول له إن الملوك المسيحين " لا يكسرون اللوائح ولا يلغون القوانين" (٢٦٢ ث) ، ولكنه هو الملك الذى تعلن أمامه أمارات الامتثال التى تعنى "أن الملك لا يمكن أن يكون طاغية أبداً" (٢٦٩ ث) ، على الرغم من موته حتى يصبح الآخر عالى الذكر.

٤- لوبى دى بيجا ، مبدع النموذج الدرامى

١- لوبى دى بيجا : **Lope de Vega**حياة غريبة (١٥٦٢-١٦٣٥).

كان لوبى فيلكس دى بيجا كاربيو **Lope Felix de Vega Carpio** محطا للمبالغات فيما يتعلق بحياته ، كما بولغ أيضا فى إنتاجه الأدبى. الحياة والإبداع أمران اجتمعا فى مؤلفنا نظير مجهود شخصى كما يبين ذلك إنترامباس أجواس **Entrambasaguas** [٥١] . لدرجة أن الثنائية التى تحكم الشاعر تنبض هى الأخرى كذلك فى إنتاجه الدرامى. فعند لوبى دى بيجا يتم المرور من الاستسلام الفاتن للحب إلى الندم ، إلى الألم والوحدة ، "حب وخنجر". براعم "البرانويا" كما قال أحد النقاد ، فى حياة مليئة بالمبالغات الكثيرة .

شاهد لوبى فى حياته ثلاث ممالك : فقد ولد فى مدريد عام ١٥٦٢ ، حينما كان فيليب الثانى ما يزال ملكاً على ما يقرب من نصف العالم ، حقق نجاحاته ككاتب مسرحى أثناء مدة حكم فيليب الثالث ، ثم وافته منيته فى ظل حكم فيليب الرابع. ولكنه لم يشهد الانحطاط المعلن والمفتوح الذى عانته إسبانيا (حيث توفى عام ١٦٣٥) ، ولكن واتته الفرصة حتى يضفى قناعاً بأعماله الكوميدية على الانحطاط (سنرى هذا) الذى رجع ضمن أشياء أخرى إلى سياسة خارجية خاطئة ، وإفلاس اقتصادى ، ومزاعم خاصة بطهارة العرق والسلالة ضربت بجذورها دعائم الإنتاج فى المجتمع.

ينتمى لوبى دى بيجا إلى أصول حرفية جبلية ، وما كان يفتخر بوضع والده كصانع ، بل بوضعه كجبلى ، الأمر الذى ضمن له درجة فى سلم النبلاء. ومن ناحية

أخرى ، كما يشير أحد النقاد ، فقد ضم لقبه الثانى إلى أصول بيرناردو ديل كاربيو Bernardo del Carpio – الهوس بمحيط النبلاء فى القرن السابع عشر– لكنه لم يتجاوز مكانه كشحاذ مثابرعلى أبواب طبقة النبلاء، الذين كان فى حاجة إلى عطاياهم، رغم أننا... لم نطلع قط على ما احتفظ به لوبى داخل نفسه من اللوم والتهكم والاغتراب فى عزلة ضميره.

بدأ مشواره الدراسى عام ١٥٧٢ ، دون أن يتوقع كما يزعم مونتلبان Montalban [٥٢] – قيامه بتأليف الشعر وهو فى الخامسة من عمره ، وفى عام ١٥٧٤ نراه يحضر إلى مدرسة اليسوعيين ، معلومة هامة بالنسبة لتأهيله سواء من الناحية العملية أو الدينية ، أو فيما يتعلق بفن كتابة الدراما المسرحية ، حيث التدريبات الدرامية باللاتينية والإسبانية (تراجيديا وكوميديا) كانت شائعة بين اليسوعيين[٥٣] ، ومن المهم أن نعرف أن لوبى قد تعرف على هذا المسرح حتى يكسره بواسطة صيغة أخرى هى التراجيكوميديا ، دون أن يكون للهيكل الخاص بالفلسفة الكلامية للعصور الوسطى أى تأثير هام كما حدث مع كالديرون فيما بعد.

بفضل رعاية الأسقف مانريكى قام بتسجيل اسمه فى جامعه القلعة Alcala ، ثم التحق بعد ذلك بجامعة سلامنكة Salamanca (ولعل ذلك امتد حتى عام ١٥٨٢) ، ولكن دون أن يحصل على أى درجة ، فمن الواضح أنه كان يبدى اهتمامًا أكثر بالمداعبات منه إلى السكون الى حجرات الدراسة ، وأمام المعرفة المتعمقة عند كالديرون نكتشف أن لوبى دى بيجا يبدو لنا فى صورة قارئ دائم للمنتجات النثرية ، يتشدق بمعارف مدمجة ، دون ما تخصص كبير فى الدراسة ، رغم اعتزازه بنفسه كرجل ضليع فى العلوم ، وسط النظام التقديرى للإنسان المثقف فى القرن السابع عشر كما سنرى.

عامان فى غاية الأهمية بالنسبة للوبى : ١٥٨٠ ، ١٥٨٢ ، وذلك نظراً لما ظهر من مؤشرات تدل على كيفية سير حياته العملية المعتادة ، التى تقلبت بين مداعبات الحب والصراحة الدينية. وفى عام ١٥٨٠ يكتب أول عمل كوميدى معروف ، وفى عام ١٥٨٢ يلتحق بخدمة الماركيز دى لاس ناباس El Marques de las Navas : كتابة الكوميديا وخدمة النبلاء هما من أكبر الأحداث فى حياته ، بالإضافة إلى حياته الخاصة الفاعلة التى أشرنا اليها.

فى عام ١٥٨٣ نراه جنديًا فى فصيلة دون ألبارو بازان Don Alvaro Bazan لفتح جزيرة تيرثيرا Terceira، ولكن مصير لوبى يكمن فى مجال المغامرات الغرامية لا فى المغامرات العسكرية ، حيث بدأ حياته العاطفية عقب عودته من أول مشاركة حربية له : غراميات حارة مع إلينا أوسوريو (فيلبيس) Elena Osorio (Filis)،

تحولت بعد ذلك إلى مغامرات انتقام ضد عائلة أوسوريو ، كتابات هجائية أدت إلى السجن والنفى ، بل كلفته أيضا مناصبة المتصلة بطبقة النبلاء. وقبل مغادرتة مدريد يهم بخطف إيسابيل دى أوربنيا (بيليسا) **Isabel de Urbina(Belisa)** ، الأمر الذى ينتهى بالزواج غير المتكافئ عنوة.

من جديد نرى المغامرة العسكرية تراود الشاعر : ولعله فى هذه المرة ركب الأسطول الذى لا يقهر**la Armada invencible** دون أن تعمل التجربة العسكرية المؤسفة ، إذا ما كان قد شارك فيها ، على تخفيف الدعاية العسكرية والحربية من جانب أعماله الكوميدية ، أو المفهوم المتعلق بالمسيح المخلص فى إسبانيا واللعب المتواصل لصالح الملكية.

وحتى عام ١٥٩٤ الذى شهد وفاة زوجته الأولى ، كان لوبى يعيش حياة هادئة خارج مدريد ، وذلك طبقًا لمتطلبات عقوبة النفى الموقعة عليه ، ولهذا فإنّ بلنسية وطليطلة والبا دى تورمس (سكرتير الدوق) هى المجال الذى شهد تطور النشاط الأدبى للوبى ، وقبل العثور على الهدوء البسيط للسلام الريفى ، الذى سيحوله فى مرات عديدة إلى موضوع مطروق فى طيات أعماله الكوميدية ، شارك لوبى فى حملة سرقسطة نظراً لأعمال الشغب التى نجمت عن هروب أنطونيو بيريث **Antonio Perez** والأعمال التى أقدم عليها لانثو **Lanzua**، هذا وقد أضفى موت بنتيه تيودورا **Teodora**وأنطونيا **Antonia** على حياته صبغة حزينة.

عمد لوبى إلى تغيير هدوء القرية (القول الكبير المطروق فى أعماله الكوميدية) بهوة البلاط فى مدريد. وفى عام ١٥٩٦ صدر حكم ضده بسبب تسربه مع أرمل تدعى أنطونيا ترِيّو **Antonia Trillo** ، وبعد عامين نجده قد تزوج من خوانا جواردو **Juana Guardo** لدوافع مادية ، وبعد مدة وجيزة من الزواج تجمع بينه وبين ميكائيلا لوخان **Micaela Lujan** علاقات غرامية تثمر خمسة أبناء، وظل يعانى من الهجوم الذى شنه عليه الكاتب الإسبانى جونجرا **Gongra** ، وبدا مصيره كخادم لدى طبقة النبلاء فى إطار التنفيذ ، فنراه الآن فى خدمة الماركيز دى ساريا **El marques de sarria**، وبعد ذلك فى خدمة الكونت دى ليموس **El conde de lemos.**

فى تلك السنوات يبدأ لوبى الذى عاش حياة غريبة ، فى مشواره فى بلنسية و وطليطلة وإشبيلية وغرناطة ترى بعض أعماله النور مثل : لا أركاديا **La Arcadia** (مجمع أدبى مشهور فى روما -المترجم-) ، إلا يسيدرو **El Isidro** ، التينة الصغيرة **La dragoneta** غريب فى وطنه **El peregrino en su patria**، جمال أنخيليكا **La hermosura de angelica**، القوافى **Las rimas** ، وعديد من الأعمال التى

لا تظهر ضمن المجموعة الأشهر ، يعد مجال تخصصه الأكبر هو مجال الكوميديا ، وبهذا فقد تحول ليصبح الممول "لتجديدات متكررة" للساحات المسرحية الإسبانية وبعد عام ١٦٠٤ وحتى عام ١٦١٠ نراه يعيش فى طليطلة **Toledo**، بين زوجتيه وفى عام ١٦١٠ يستقر بصفة نهائية فى مدريد ، حيث التحق فى عام ١٦٠٥ بخدمة دوق سيسا **El duque de Sessa** وظل يعمل سكرتيراً له حتى وفاته.

إن ارتباط لوبى دى بيجا بدوق سيسا قد حدد معالم حياته ووضع قيوداً على حريته وفرض عليه خضوعاً مؤلماً، ومقابل ذلك انهالت عليه العطايا ، وأكملتها الدخول التى كان يحصل عليها من جراء بيعه لأعماله الكوميدية (٥٠٠ ريال لكل عمل) وبهذا بدأ يشعر بحياته بين أحضان طبقته النبيلة. تظهر الرسائل التى بعث بها لوبى إلى سيسا **Sessa** [٥٤] طلبه لسلسة من الأشياء المتواصلة والمتجددة : ملابس ، مجوهرات ، مساعدة لخدمة السيارة ...... إلخ. ولكن الدوق لم يكن يطلب من لوبى القيام بأعمال السكرتارية فحسب ولكن القيام كذلك بدور "الوسيط" بين الدوق ومحبوباته ، وأن يرسل إليه ، حتى يشمت به ، الخطابات التى كان لوبى دى بيجا يرسلها إلى محبوباته هو ، هذا إلى جانب كتابة الرسائل الغرامية للدوق يبعث بها إلى محبوباته ، كل هذا مع نسيان مطلق لضمير وإحساس الشاعر ، مما جعله حين طلب من القساوسة المستمعين للاعتراف أن يتوقف عن مثل هذه الأعمال ، يصطدم بالجموح السلبى من قبل ماركيز دى سيسا ، وعلى خلاف ما كان يمليه عليه ضميره ، ظل يتابع المهمة التى أوكلت اليه ، رغم حالات الاحتداد العاطفى من جانبه.

بدأت قريحة لوبى الدينية تتدفق عام ١٦٠٩ التحق بجمعية خدم القديس سكرامنتو الدينية **Congregacion de Esclavos del Santisimo Scramento**، وفى عام ١٦١٠ ، ١٦١١ ، ثم بجمعية القسيسين بشارع أوليفارا **El Oratorio de la calle del Olivar**، وبرهبانية القديس فرنشيسكو الثالثة **La orden tercera de san francisco** وكثيرا ما نراه يظهر فى أعمال التقوى والبر العديدة ، ولكن اتجاهه الدينى يصل إلى ذروته حين قرر فى عام ١٦١٤ – الانخراط فى سلك الرهبنة كى يصبح قسيسا ، بعد أن فقد فى عامى ١٦١٢ ، ١٦١٣ ابنه كارلوس فيليكس **Carlos Felix** وزوجته خوانا جواردو **Juana Guardo** ، وقد حمل "التطرف الحيوي" لوبى دى بيجا إلى البحث فى التحول إلى قسيس عن السلام الداخلى والهروب من بيته الذى أصبح خاوياً ، ولكن عقب هذا الهدوء تهب عواصف غرامية جديدة وإنه لمن غير المعقول وغير الحقيقى أن نفكر فى أن لوبى دى بيجا قد انخرط فى سلك الرهبنة لأسباب أقتصادية ، ولكننا لا يمكن أن ننسى أن الدخول التى حصلها من وراء عمله ككاتب وسكرتير لدى النبلاء تضاف إليها دخول أخرى ، أتت إليه فى صورة معاش من جانب سلطات الكنيسة [٥٥] من الأفضل أن نفهم هذا الأمر ضمن إطار

الحياة الدينية المتناقضة للقرن السابع عشر ، التى حملت مجموعة أخرى من الكتاب الدراميين للانخراط فى سلك الرهبنة ، وظهور الحالات الصارخة من الازدواجية بين لباس الرهبنة والعمل فى الإطار المسرحى مثلما حدث مع نيرسو دى مولينا **Tirso de Molina**، أو المواظبة على المسرح والحفلات الدينية مثلما حدث مع كالديرون **Calderon**، مع وجود التناقض الدائم بين السباب الأخلاقى تجاة الكوميديا والرأى الخاص بالقساوسة.

إن التذبذب بين العاطفة والندم ما زال يعمل فى روح لوبى ، وفى عام ١٦١٦ نرى الشاعر يلاحق بغرامياته لوثيا سالثيدو **Lucia Salcedo** وبعد قليل يقع فى غرام مارتا دى نيباريس (أماريلس) **Marta de Nevares (Amarilis)** وباعتباره كاتبًا مسرحيًا نجد أن لوبى قد بلغ مكانة لن تفلت من بين يديه وذلك في مجال الكتابة للمسرح القومى الإسبانى ، وقد ملأ بعمله هذا أوقات الفراغ والعطلات عند أهالي مدريد. ومع هذا ، فما كان ليسلم من هجوم جونجرا **Gongra** ، والهجوم اللوذي "والأرسطي" من قبل تورس راميلا **Torres Ramila** في عمله : الطفيلي **Spongia**، والتي رد عليها لوبي موضحًا اعتزازًا أكبر بأعماله الكوميدية من ذلك الذي يمكن استنباطه من رسائلة. وتأكيداته في عمله : الفن الجديد **El Arte Nueno**، من الواضح أنه كان يقدر كثيرًا بقية أعماله الأدبية ، وعن أعماله الكوميدية يصل فى قوله :

> إذا ما هدى أحدًا تفكيرُه إلى أننى أكبتها بأمر من الآخرين ، فأزل جلالتك وهمهم وقل لهم إننى من أجل المال أكتبها .. ومن أجل كتابة حماقات أتعيش منها ، أضعت عينًا لى. تعج الأعمال الكوميديا بزهو الريف من مروجها التى نولد بلا زراعة[٥٦].

رغم أن مشكلة التهكم والإقصاء التى حللتها فى مكان آخر تعد قضية قديمة ، فلا يجب أن ننسى أن أول دخل حققه لوبى دى بيجا قد أتاه نتيجة بيعه لأعماله الكوميدية لمديرى الشركات. فقد كان يقبض ما يقرب من ٥٠٠ ريال ثمنًا للكوميديا الواحدة ، و٣٠٠ ريالاً نظير الأعمال اللاهوتية ، ورغم أنه ليس صحيحًا أن لوبى كان يكتب مسرحية كل يومين ، فييدو ، من الحق ، أنه كتب مسرحية كل اسبوع وحتى يصبح لدى القارىء فكرة عن القدرة الشرائية ، فأذكره بأنه طبقًا للميزانية الموضوعة من قبل ألباريث دى توليدو – إلى أحد "الفقراء من دافعى الضرائب" كان يكفيه العيش فى اليوم الواحد بما يقرب من ٢٠ ماربيد يس ، ومبلغ الخمسمائة ريال عبارة عن ١٧٠٠ مارابيديس – وبهذا المبلغ – ٥٠٠ ريال – كان من الممكن شراء ١٤٠٠ خبزة عيش أو ألف رطل من لحم الخراف ، كانت الخادمة تحصل على ١٦ ريالاً فى الشهر ، والعامل

كان يحصل ، عام ١٦٣٢ ، على ثمانية ريالات فى اليوم(٥٧). وبالنسبة لكاتب الكوميديا الشهير لم تكن كتابة الكوميديا عملاً سيئًا ، إلا أن الحياة الهامشية للوبى قد حملته ، طبقًا لما يذكره أحد النقاد ، إلى الحاجة إلى أن يكمل الدخول التى يحصلها من وراء الكوميديا بأخرى من المساعدات التى يقدمها له النبلاء ، بالإضافة إلى المعاش الذى فرضته له الكنسية ، من الواضح أن الكوميديا حين تحولت إلى منتج قابل للبيع أصبحت تتطلب تكرار نموذج معين ، يتم نسخه ، ويأخذ فى أعتباره دائما ذوق الجمهور كمرشد جمالي ، وهى المسألة المشوقة لجمالية التلقى التى يتم إدراجها فى دائرة التقديرات الخاصة بتلك الفترة ، وفى العمق توجد قضية الأجناس الأدبية التى تقوم من قبل العلماء الكبار.

أتت السنون الأخيرة تحمل معها أحزانًا وندمًا صادقًا للوبى دى بيجا. فها هى مارتا دى نيباريس **Narta de Nevares** تصاب بالعمى ، ثم فقدت عقلها وأخيراً وافتها المنية عام١٦٣١ ، مما أصاب لوبى بألم وحزن كبيرين. بات يعيش فى عزلة داخل مسكنه ، وغدا مثلا طيباً لحياة امتزجت بالأدب ، تعبر عن مرارة السنوات الآخيرة ، إنه العمل المعروف باسم "لادوروتيا" **La Dorotea** ، أما أبناؤه فقد بدءوا يهجرون البيت تباعًا: أما فيليشيانا **Feliciana** فقد تزوجت ، ولوبى فيليكس **Lope Felix** يموت فى أرض غريبة ، وأنطونيا كلارا **Antonia Clara** قام كريستوبل تينوريو بخطفها، وابنته الشاعرة ، مارثيلا **Marcela** ، التحقت بالدير (٥٨). وهكذا سقط لوبى فى أعماق بحر من الأحزان فى عام ١٦٣٤ كان مايزال يكتب مسرحًا (على سبيل المثال : مروءات بيليسا**Las bizarrias de Belisa** ، ولكنه أصبح متعبا بسبب الجمهور الذى لم يعد يستقبله مثلما استقبله من قبل . غم ، وضجر ، وخيبة أمل من المثاليات المرعية ، ووعية بالجزاء غير العادل تجاه لوبى دى بيجا الذى بلغ مرحلة "الشيخوخة" ، كما يوضح لنا روثاس **Rozas** تعتبر وصيته التى أوصى بها قبيل وفاته ، بمثابة شهادة عظيمة على الخنوع والردع والاعتدال وتجنب الانشغال بترف الدنيا وما فيها. وهى حالة تتناقض مع ما وقع لكالديرون ، حيث انشغل أكثر بما هو بلاغى ، وبكل ما يتضمن ترفا جنائزيا ، إلى جانب دقائق الوصف الاقتصادى . وفيما يتعلق بالناحية الاقتصادية ، ظل لوبى يكرر بأنه " صاحب ثروة بسيطة جداً " وحاصرته الديون العائلية ، وأوكل كلفة جنازته إلى كرم الآخرين .

وافت المنية لوبى فى ٢٧ أغسطس عام ١٦٣٥ ، وبعد جنازة مهيبة حضرها عدد كبير من المودعين ، استقر رفاته فى أرض كنيسة القديس سيبستيان **Iglesia de san sebastian**، لتوضع بعد ذلك فى قبر جماعى ، لأن دوق سيسا – الذى كثيرا

ما طالب الشاعر بالخنوع له لم يشأ دفع أجرة دفنه ، وهى إهانة أخيرة له ولذريته (لأعظم العباقرة).

إن المجال يتسع هنا للتفكير فى أن الدراما الخالصة والعميقة عند لوبى كانت تكمن فى عدم إمكانية المصالحة لمثالياته الأرستقراطية وتطلعاته الأدبية مع حاجته إلى أن يتحول إلى "عامل" للأدب ، يكتب أعمالاً كوميدية على الدوام (رغم أنه زود الحقل بأقل ما كان معتقداً) ، وإلى خادم متواضع لطبقة النبلاء ، حتى يتمكن من جمع المال الذى يمكنه من الوفاء بمتطلباته الحياتية "الهامشية" [٦١] . ولكن العجوز لوبى الذى بدى محطماً لا يجب أن يبدو لنا فى صورة ذواق الحب الحى العاطفى ، الذى يسلم نفسه لله وللمرأة ، للقصيدة الحماسية أو للكوميديا الدينية ، إلى الشعر السهل المنساب أو إلى التصنع فى الأسلوب بعض الشىء . ولنتجنب بلاهة إصدار آراء أخلاقية عن حياة لا تنتمى إلينا ، ولأنه ، بالإضافة إلى هذا ، من ذا الذى بوسعه معرفة الحصن الذهنى الأخير لذلك الذى أطلق عليه بحق "عنقاء الأذكياء" ، "وحش الطبيعة" ، وليس بوسعنا إلا أن نتابع تفسيرنا لأعماله التى هى محل أخذ ورد.

٢- الإنتاج الدرامى للوبى دى بيجا :

مارس لوبى دى بيجا عمليا كتابة كل الأجناس التى كانت ذائعة فى القرن السابع عشر : الغنائية والروائية ، والدرامية ، والحماسية والتعليمية. وبما أننا نقصر كلا منا هنا فقط عن مسرحه ، الجنس الأدبى الذى تهمنا مناقشته الآن هنا ، ففى أول الأمر نجد أنفسنا أمام المفاجأة القائلة بأنه كتب أكثر من ألف وخمسمائة مسرحية (فقد الكثير منها) ؛ رغم أن الحقيقة أنه كتب أقل من ذلك بكثير ، ومن الأعمال المعروفة ينجم كم هائل يجعل من المثل الشعبى حقيقة إذ يقول :" فى أربع وعشرين ساعة تخرج الأعمال من بنات الأفكار إلى خشبة المسرح " ، ومن ناحية أخرى ، فإن ذلك يعنى النجاح الجماهيرى للكوميديا فى القرن السابع عشر ودور لوبى كملهم ، وحافظ ومسئول كبير للبعث الكبير للمسرح ، بهذه الحياة الفاعلة للكتابة المسرحية التى رأيناها.

رغم التقدم الهام فى تحديد التواريخ الخاصة بالأعمال ، القائم على معايير شعرية ، والتى أنجزها مورلى **Morley** وبروتون [٦٢] ، وبعض الإضافات الجزئية لباحثين آخرين مثل (تيلر **Tyler**، وويلدر **Wilder**، وهالى **Haley** [٦٣] فما زال وضع تصنيف تطورى لمسرح لوبى دى بيجا أمراً صعبا وجدليا. ومع هذا ، على ضوء

الإضافات التى أتى بها دارسو المسألة الخاصة بعلاقات لوبى ببلنسية (انظر الفصل الثالث ، "الدراما البلنسية ولوبى دى بيجا" و "المراجع المذكورة هناك") فمن الممكن التمييز بين لوبى القديم ، فى التشكيل التأليفى ، وبين لوبى الناضج ، مع المرحلة الطبيعية الوسطى التى يعنيها هذا التقسيم ، ولكن مع دوزنة التفصيل المطلوب ، بعد أن وجد النموذج ، يصبح أكثر صعوبة ، ومن المنطقى عندما تصبح الاندماجات الموضوعية والشكلية متمتعة بدرجة من التواجد الفاعل نعرفه (الأمر الذى ينسحب على كتاب دراميين آخرين من نفس الفترة)٠

إن الأبحاث التى قام بها أوليثا **Oleza** والدارسون الآخرون من جامعة بلنسية قد وضعت هذه الفترة الأولى لكتابات لوبى الدرامية ، فيما بين ١٥٨٠-١٦٠٤ :

> كل شيء يصور ، إذن ، نظرية عميقة تنصهر فيها الملامح الإيطالية والشعبية الخاصة بالبلاطات الملكية والكلاسيكية كى تعطر مكانا لنموذج جديد من العروض ، يختلف نوعيا بالنسبة لمدرسة تارجا والتى ستكون على وجه التحديد الرغبة المعقودة للتقدم بحثا عن التأثير على الجماهير العريضة ، وتصحيح الطريقة المسيطرة من كتابة لمسرح البلاط واستبدالها بروح الكتابة الشعبية[٦٤].

وكذلك تبدو ، فى بعض المناسبات ، اختلافات كبيرة مثل تقسيم العمل إلى أربعة فصول٠

يحدد ويبر دى كورلية **Weber de Kurlat** تاريخاً ، ١٥٩٠ مع كل المخاطرة التى يعينها هذا التحديد ، لكى يرسى معالماً للتغير :

> فى عام ١٥٩٠ بدأ المسرح السابق على لوبى فى الاختفاء سريعًا فيما يتعلق بالبنية الدارمية والتقنية ، كما حازت تقدما كبيراً عملية إيجاد نمط شعرى رئيسى؛ بالإمكان ملاحظة ومضات شعرية ... أسلوبية يطلق عليها صراحة لوبى - لوبى ، ثم تأخذ مكانها خلف الركب ، رغم أنه ما تزال هناك فصاحة مبالغ فيها على قيد الحياة٠ مازال الكاتب غير قادر على أن يملك زمام رسم طبائع الشخوص سريعاً ويتناسق مطلق بين سيكولوجيته ، والعلاقة بالدسيسة وانعكاساتها على المحيطين بهم[٦٥].

وظاهرياً يبدو تصنيف الأعمال من ناحية موضوعاتها أمراً أقل جدلية ، وهذا التصنيف اقترحه مينديث بيلايو **Menendez Pelayo** ، وسوف أذكره هنا ، طبقاً للتسهيل والتبسيط الذى يقوم به لاثارو كاريتير **Lazaro Carreter**[٦٦]. كما أن أنترامباس أجواس يذكر أنه رغم كمال تصنيف السيد مارثيلينو ، فإنه يخلط وجهات نظر موضوعية مع أخرى تاريخية تعتمد على المصادر) :

● **أعمال قصيرة : Obras Cortas :** مسرحيات هزلية ، مدائح فى مقدمة الأعمال ، أعمال دينية متعلقة بأعياد الميلاد .

● **كوميديا الموضوعات الدينية :**

- **موضوعات من الإنجيل :** خلق العالم **La Ceacion del mundo**
- **حياة القديسين :** القديس أنطونيو دى بادوا **San Antonio de Padua**
- **أساطير ورعة :** الحارس الطيب : **La buena guarda**

● **أعمال ذات موضوعات خاصة بأساطير القدماء :** متاهة كريت **El-Laberinto de creta**، والحب الولهان **El amor enamorado**.

● **أعمال عن التاريخ القديم :** عبد روما **El esclavo de Roma**

● **أعمال خاصة بالتاريخ الأجنبي :** دوق موسكوبيا العظيم **El gran duque de Moscovia**

● **أعمال ذات موضوعات حماسية :** أسطورية وتاريخية إسبانية:

- **فترة العصر الوسيط :** الملك خير حاكم **El mejor alcalde, el rey**
- **الفترة الحديثة :** ماركيز لاس ناباس **El marques de las Navas**

● **أعمال كوميدية حول موضوعات مختلفة :**

- **موضوعات رعوية :** لا أركاديا **La Arcadia**
- **موضوعات فروسية :** ماركيز مانتوا **El marques de Mantua**
- **موضوعات قصصية :** عتاب بلا انتقام **El Castigo sin Venganza** (تراجيديا حديثة)
- **موضوعات الدسائس :** حصار مدريد **El-Cerco de Madrid**

● **أعمال كوميدية تتناول العادات :**

- **عادات سيئة :** كاسترو تشو البذىء **El rufian Castrucho**
- **عادات الحضر الأرستقراطية :** السيدة البلهاء **La dama boba**
- **عادات الريف :** السافل فى ركنه **El villano en su rincon**

هكذا نجد ثراء فى الدوافع والمصادر (أساطير ، رومانثى ، تاريخ حكايات ، أحداث ، إلخ) تعمل على تأمين التنوع وذلك ضماناً للتسلية وتجنباً للرتابة التى تعنى استخدام تقنيات درامية متكررة من عمل لآخر ومنهج ثابت للقيم ويفرض قيوده على المواقف ونهاية العقد المسرحية المتشابهة فى معظم الأعمال. وتحت هذا التنوع فى الدوافع المضمونية يوجد نموذج بنائى وشكلى يقوم بتكراره لوبى دى بيجا بمنهجية ، يتحول بعدها إلى نموذج يتحذيه بقية كتاب المسرح فى القرن السابع عشر ، غير أن كل هذا سوف نراه فى العنوان القادم. وما يهم الآن هو تقديم الإمكانيات الاخرى "لترتيب" مسرح لوبى دى بيجا ، حتى مع علمنا بأن المشاهد على مستوى عام ، ربما كان يبدى انشغالاً بعض الشيء بالجنس الأدبى الذى يمكن أن تصاغ فى إطاره المسرحية وأنه كان كثيراً ما يوجه اهتمامة إلى ألا يخرج مخدوعًا ومشتتًا فى توقعاته لأنه لا يعثر على العلاقة الوحدوية مع تلك التى شارك بها فى عملية الاتصال المسرحى.

ليست هذه الصفحات بالمكان المناسب كى أقوم بتحليل تفصيلى لتنوع الإمكانيات ، بمراجعها الواسعة ، الخاصة بتصنيف الكوميديا فى العصر الذهبى. ولكننى نعم أود الإشارة إلى الاضافات التى قام بها دارسون مثل وارد روبير **Ward Ropper** وجاريثا لورنيثو **Garcia Lorenzo** وسيرالتا **Serralta**، وبيتسى**Vitse**.. إلخ[٦٨] مع ضوابط هامة عن الكوميديا المسماة بكوميديا المعطف والسيف **Comedia de Capa y espada**، الكوميديا الساخرة ، والطريق من بداية ما هو كوميدى جاد حتى ما هو ساخر ، والتطور التاريخى ، إلخ. بكل هذا تفتح طرق هامة لأنماط دراماتية أبعد من حصر الموضوعات. هناك مسألة تظهر أمامنا وهى شديدة الارتباط بما سبق : التفريق بين الكوميديا والتراجيديا الأمر الذى شغل قطاعًا هامًا من النقد ، مولدا مرجعيات واسعة ، وربما أنها لا تعد قضية أساسية فى الوقت الذى نريد فيه فهم مسرحنا فى الفترة الذهبية ، الذى أقام دعائمه ، كما رأينا على أساس من التراجيكوميديا ، مهما وجدت بكثرة تلك الأعمال التى يمكن إدراجها من خلال وجهه نظر معينة فى إطار التراجيديا[٦٩] ولأجل نفس السبب يصبح من المشكل التمييز بين الدراما والكوميديا ، بصفة عامة على الرغم من إمكانية عدم نفعها من الناحية المنهجية لتقدير درجات مختلفة لكثافة المضمون والتسلية الخالصة[٧٠].

معايير "مسرحية" يستخدمها كاستيخو ، بتعادل مثل "الأعمال الكوميدية المصنفة طبقًا لتمثيلها" وعناوين : "أعمال كوميدية ذات أهمية أولى وحوار معبر" ، "أعمال كوميدية ذات أهمية ثانوية ، وحوار معيب أو حوار مؤلف" ...... إلخ.

معايير بنائية ، مثل هدف رئيسى وثانوى ، تخدم دون ماريين فيما يتطلع إليه من أهداف. ولكن من خلال وجهه نظر "شكلية" لابد من الاعتماد ، بالضرورة على دراسات

ويبير دى كورلات[٧١] **Weber de Kurlat**، حيث نعثر فيها على مضامين فاعلة مثل : مهام ، سياقات، قوى "قوانين أو قناعات داخلية بالكوميديا" لطرح أو ضمان استمرارية النمطية مثل "الكوميديا الحضرية" ، "كوميديا القصور" ، "كوميديا العادات المعاصرة" القائمة على أساس من تحليل للوظائف والسياقات والمظاهر التى يقع فيها نقاد آخرون[٧٢]. وأيضاً من خلال وجهة نظر "الأنوية" التى تتألف منها كل كوميديا ، أخذا فى الاعتبار المضمون والخصائص والعروض المسرحية.

ودون إمكانية للتدخل ، مطلقًا ، فى التحليل الفردى لكوميديا لوبى دى بيجا ، يكفى التذكير بأنه وراء المشكلة العملية للتصنيفات المربحة توجد مجموعة من الأعمال تم إدخالها فى إطار الثقافة المشتركة ، وسواء تلك التى تتناول إساءة استخدام السلطة ، وكرامة أهل الريف" (بيريبانيث **Peribanez** ، وفوينتى أو بيجونا **Fuenteovejuna** الملك خير حاكم **El mejor al calde, el rey**) ، أم كانت ذات موضوعات تراجيدية (فارس أو لميدو**El Caballero de Olmedo** عقاب بلا انتقام **El Castigo sin venganza** ، سلام الملوك **Las paces de los reyes**) ، أو تلك التى تتناول موضوعات ذات توتر دائم نظرًا لعدم التكافؤ الاجتماعى بين المحبين (فتاة الإبريق **La moza de cantaro** ، كلب البستانى **El perro del hortelano**)، أو من بين تلك التى تحتوى على دسيسة الحب التى تعمد ، بعيداً عن "الدوافع الكبيرة" إلى خلق شخصيات ومواقف ذات عائد درامى كبير (السيدة البلهاء **La dama boba**)إلخ. ولكن هناك أعمالاً أخرى (دينية وأسطورية قديمة ، أو ذات دسيسة خالصة ...) ملأت المسارح ، طويت بين صفحات النسيان ، إلا أنها تحتفظ بمكان لها فى تاريخ المسرح. ولهذا كله يبدو لى من العدل ، والنفع ، أمام عدم إمكانية القيام بتحليل فردى معقول ، أن أتوقف أمام الخصائص الأساسية للكوميديا الجديدة ، لكى نذهب مما هو خاص إلى ما هو عام ومما هو عام إلى ما هو خاص.

٣- الخصائص الأساسية "للكوميديا الجديدة"

بعد أن تناولنا الثراء الموضوعى لكوميديا لوبى – وكوميديا القرن السابع عشر عامة – فمن الضرورى التوقف عند العناصر المساعدة ، وذلك لتقديم الخصائص العامة للإنتاج الدرامى للوبى ، بما معناه ، القواسم المشتركة للكوميديا التى كتبت بصفة عامة ، الأمر الذى لا يعنى التقليل من شأن فردية هذه الأعمال الكبيرة والرئيسية الموجودة فى أذهان الجميع. أقول إنه ، فى مواجهة الدراسات المعتادة والمعدة استثنائيا من خلال وجهة نظرالكاتب ، مما لاغنى عنه فى الأدب – فى هذه

المناسبة بدوافع كبيرة – أن نربط بين الكاتب والجهور ، حيث إن عملية الاتصال ليست ذات اتجاه واحد بل متعددة الأشكال ، وخاضعة للتداخلات ، ويكفينا مثالاً لذلك أن نعرض صورة معينة ذات دعامة سياسية لبعض من الأعمال الكوميدية المعينة فى عصر الباروك ، كغاية إضافية على طابعها الأساسى باعتبارها عرضا يهدف إلى التسلية ، أو الجدل حول معالجتها للعادات ، وطابعها الأخلاقى ، "الخطيئة" بالنسبة لأهل الجدل، والتى تبدى لنا مدى القصور فى الدراسات الأدبية البحتة.

كان لوبى العبقرى المبدع لصيغة درامية ، فجمع عناصر سابقة ومتفرقه وتمتع بقدرة فائقة على التأليف ، وما إن تأكد نجاحها فى ساحات العرض حتى ظل يكررها بصورة منهجية، كما كررها أتباعه، فقد ساد إدراك للكوميديا... بأنها تمثل منتجاً للبيع ، غدا بمثابة وسيلة حياة بالنسبة للشاعر. والكم الهائل من الأعمال الكوميدية التى تم افتتاحها يضعنا أمام منتج لأعمال بالجملة ، نراها فى بعض الأحيان قريبة من القيم الخاصة بالأدب الشعبى ، بمؤثرات سلبية فى مجموعها (باستثناء الأعمال الرئيسة) : فهناك العجلة ، ونقص تطور الطبائع ، وبعض السطحية القابعة تحت غطاء لامع ، والخلط بين المواقف المتشابهة[٧٣] ، والقائمة على أساس من هياكل أخلاقية وثقافية ثابتة ، من بينها الحب كشاغل ومبرر عالمى ، الشرف كسبب للوجود ، والدفاع عن الملكية والنظام الطبقى كضمان لترتيب التركيبة الاجتماعية ، وكلها عناصر مكونة هامة[٧٤]. هذا الهيكل من القيم يمتد تأثيره إلى مساحات مختلفة للعلاقة الفردية ، مقترحاً ، بصفة عامة ، حلولاً ومواقف "محافظة" متفلته من الواقع ومراعية للمثل الجماعية الكبرى ، والشغف بالطبقات النبيلة ، الذى يعد بمثابة لب الموضوع ، يحمل ، فى جانب منه ، على تعظيم الأمجاد العسكرية ، والسياسية ، والدينية وصرامة قانون الشرف الفردى والطبقى ، هذا كله بمساعدة دوافع تقلت كبيرة : إعلاء شأن المزارع والريف فى مواجهة المدينة (موضوع أدبى قديم كثيراً ما تمت معالجته) ، السلطة المطلقة للحب بين الناس – حتى على الملك نفسه – ، المساواة الظاهرية بين الناس (الملك يعاقب نبيلاً ظالماً) ، الأمر الذى يخفى فقط حدة طبقية مقبولة ، وقيماً قومية ، وسيادة الملكية ، وعلى درجة من الأهمية ، تأتى إثارة الحدث بالحدث ، لتربط دسائس متعاقبة حفاظاً على درجة التوتر على المشاهدين صوب نهاية سعيدة واضعة الحدث مكان الأفكار ، القائمة على دعامة من الحب والشرف ، وكلها عناصر توحيدية لمواضيع مختلفة : تاريخية ، ودينية ، وأسطورية قديمة .. إلخ.

ورغم أن الكوميديا لا تقدم صورة صادقة للمجتمع ، إلا أنها تأتى محاطة بالسياج الاجتماعى للواقع ، معلية من شأن القيم التى ترتكز عليها الحياة اليومية ، المقنعه وفقاً لتوجهات معينة فى هذه الفترة بسياسة مفروضة ووحدة دينية. هناك دالة ظاهرة من

أجل المحافظة على القيم المقبولة فى العلاقات الفردية والاجتماعية والسياسية مع بعض الاختلافات. وإنه ليصعب على قبول المناداة بالحرية الجنسية لرفض النظام القائم ، وسواءً أكان ذلك بداية بالدسيسة المزدوجة ، أو التصنيف الموضوعى ، الجدل الكنسى ، ومن قلب نظام المسرح المزعوم فى داخله ، والتمثيل بعمل واحد ، والرفض القيم لفك عقدة النصوص ، وتحويل المسرح الإسبانى إلى مسرح للطقوس أو من خلال نظريات رمزية وأخرى خاصة بالنقد النفسى، وسوف أعود للحديث عن ذلك ، ولكن ليكن معلوماً بوضوح أن موقف لوبى ليس مما لا يمكن نقضه ، وإما أنه صحيح ولكنه من الناحية الرياضية يمكن أن ينسحب على الكتاب المسرحيين الآخريين. إن تعميم أمر ما ينطوى على خطورة كبيرة ، حقًا ، ولكن لا تبدو مقبولة من جانبى مسألة وضع نظريات إنطلاقاً من مثال واحد فقط أو من أستثناء محكم. إن المجموع ، فى عينه كافية ، هو الذي يبرر بعض النتائج ، ومفهوم جيداً أن هذا يكون بإضفاء بعض الصبغة ، وبعض المتناقضات ، وسلامة القيم الفنية والمهام الرئيسية لكوميديا التسلية وقضاء الوقت ، الأمر الذى كتبت من أجله ، أخذاً فى الاعتبار فعاليات إنجازها التحديدى.

إن لوبى يستوعب الكوميديا بالتأليف بين عناصر محددة ، إلا أنها مختلقة ، بأحداث من *الحياة اليومية الواقعية* ، *هذا الخلط من الواقع والخيال* يضع المسرح فى العالم المترع للفرحة في عصر الباروك ، الذي تبدو فيه الحدود بين عالم الخيال والحياة قابلة للاختراق ، وكذلك فإن مسرحية الحياة تفرض قيودها وسياجها على الفرد ، ليس فقط فى مواكب دينية ودينوية ، بل فى قطاع البلاط ، والاحتفالات الخاصة ، والعامة[٧٥] إلخ ..

تأتى الأعمال المسرحية لتتحدث عنا ، عبر حلول وإيقاعات مختلفة ، وأساليب مشتركة *للتسلية. والمجال هنا ليس مهيئًا للبحث* عن أمثلة من الحياة اليومية ، ولا عن صور ميكانيكية للواقع المعاش فى القرن السابع عشر، إن الكوميديا عبارة عن فرجة لما هو غيرنمطى ، لا لما هو عادى. إنها عالم المغامرة ، الذى يتناقض مع الحياة اليومية القليلة المظهرية لجموع المشاهدين ، المغامرة التى يحيلها لوبى إلى أمر قابل للتصديق ويحيطها بمعلومات محددة ، وفورية .. وبالواقع الحياتى الواقعى ، كما قال تشيبل **Schevell** [٧٦] ، الذى درس هذا المبدأ الأساسى للكوميديا وأبرز فطنة لوبى دى بيجا فى الحصول على موازنة ، قدر عائداً من العرض المسرحى ، بين "التمثيل الفنى" و "الحياة اليومية". ولو أن النساء توافرات بكثرة مع مطاردات الرجال ، ينتقمن لشرفهن ويظهرن كغريبات فى زى قصير ، أو دوقه يعمدون إلى قتل زوجاتهم وأبنائهم ، إلخ ، لكن من المسلى بعض الشيء أن يعثر عليهم المتفرج على خشبة المسرح كى

يستمتع برؤيتهم على مدى ثلاث ساعات ، وهو شيء يشترية مع تذكرة الدخول. ولقد تأخر كثيراً اكتشاف "الممارسات اليومية الحياتية" بالنسبة للأدب ، ولست أنسى حال الرواية البيكاريسكية" التى تتناول حياة الشطار - المترجم-) إننا فى الحقيقة ، أمام مواقف غريبة ، ولكنها مدرجة فى واقع محدد ومعلومة من الناحية التاريخية ، إسبانيا القرن السابع عشر التى تحظى بأفق فكرى يصبح فيه للصرامة الطبقية الراسخة ولقانون الشرف فعالية (فيما يتعلق فقط بالمخطط المثالى لما يجب أن يكون) ، ووجود فى أذهان المتفرجين ، الذين يمنحون درجة الاحتمالية للمواقف "العجيبة" ، مثل تلك التى تقدمها لنا الأعمال المسرحية. أعتقد أنه بسبب تراكم التكرار ، عملت الكوميديا ، تقريباً ، على تحويل الأشياء غير العادية إلى عادة ، مما نجم عنه تخيل لظهور دائم ومكثف لكل ما هو فى الحياة اليومية ، والتى- على العكس- كانت مكونة من ألف احتمال وتقارب ، وهو ما لا يعنى التواجد الدائم والمثابر والمكثف لهذه الدوافع الكبيرة (الحب ، والغيرة ، والشرف ، والأنتقام ..) فى التطوير الطبيعى للحياة ، ولهذا فإن الأمور العجيبة مسلية : لأنها تفهم من خلال المبادىء المسلم بها لإطار نظام للقيم قائم هناك ، إلا أن الأحداث لا تشكل ، فى العادة ، جزءً من الواقعية الشخصية للمتفرجين. ولهذا فيبدو ذا أهمية قليلة هنا حديثنا عن تهكم ، واغتراب ، أو حتى عن قبول أو رفض ، أعتقد بأن ما يفرض نفسه هو آلية الاتصال طبقًا للمبادىء المذكورة الخاصة بعرض كل ما هو غريب عن الأمور العادية.

كان المتفرج محاطًا بسر ، لا يمكننا كشفه عبر قراءات تختلف فى تسلسلها التاريخى ، كان يعيش الواقع ، وكان قادرا على الموازنة بين ما هو من الواقع الحياتى وما هو من "الأدب" داخل العمل الذى يشاهده ، فاهما أو ضارباً بحدسه ، أنه يتواجد أمام عالم خاضع للتقاليد ، مما أدى إلى ظهور "المنفعة الجمالية" ، التى تحولت إلى شىء يزيد من قيمة التسلية الناجمة عن الأحداث نفسها.

لابد لنا من أن نضيف ، إلى هذه الالتواءات بين الكوميديا - والواقع ، التواء أو أساسيًا آخر ، ناجمًا عن انتهاز اللذة والمتعة ، أى ، من مهمام التربية والتعليم التى كانت تعتنى بها الكوميديا أيضا ، باعتبارها وسيلة ذات تأثير جماهيرى. والمتفرج يشارك فى عمل جماعى تبدو فيه الفوضى خاضعة للحل الظاهرى لبعض الهياكل الثابتة ، القائمة على أساس مسرحى ، لتتحول إلى تسكين للتطلعات الاجتماعية ، فى الوقت الذى تفرض فيه الرغبة فى التسليه واللهوء ، لنسيان الحياة الواقعية فى جانب منها ، سلطانها على الجميع. ولكن الكوميديا لم تتبنى موقفًا أخلاقيًا واضحًا ، من خلال وجهة نظر كاثوليكية ، ولكنها وضعت نفسها ضمن مخطط للأحاسيس ذات الأخلاقيات البسيطة والطوباوية التى تعلى من تقويمها للجوانب الخارجية والمظهرية ،

مثل المعجزات ورفات القديسين (د. أورتيث **D. Ortiz**) وتبدو كشيء من "الورع" ، دون تعقيدات دينية مفرطة. أمر آخر ، هو الأعمال الدينية السنوية ، والتى ربما لم يكن بوسع الجميع فهم كل ما يحيط بها. بالإمكان الحديث عن أخلاق مدنية ، يتم التعبير عنها تحت مضمون "*العدل الشعرى*" (باركير **Parker**) *التى تؤدى إلى* تقديم لا أقول "ضحايا القدر" ولكن ضحايا "شرورهم الذاتية" ، ويتطلب أن يكابد المخطىء النتائج(٧٧). ومع هذا ، فإن الكوميديا قد تعرضت لهجوم خطير - وخاصة من جانب اليسوعيين - وذلك بسبب زعمهم بأنها غير أخلاقية ، ولوائح المسرح جعلت شاغلها وضع الحدود لملابس المرأة ، والتخفى ، والرقص ، وكذلك فى الموضوعات ، حيث توجد هناك الرقابة المسبقة(٧٨). ومع كل هذا ، هناك من يعتبر كوميديا لوبى دى بيجا مدرسة عملية للسلوك ، وربما كان هذا الرأى جائزًا ، كما يزعمون ، فيما يخص عادات المجاملة ، واللغة ، وطرائق السلوك ، حيث كانت خشبة المسرح ، بصورة ما ، عبارة عن واجهة زجاجية ، ولكن لا يجب أن ننسى أنه ، فى الأساس وبالدرجة الأولى ، تعتبر الكوميديا فرجة من أجل التسلية ، وهى الغاية الأساسية منها. رغم أنه تنقصنا معلومات عن تلك الفترة حول كيفية فهم تلك الكوميديا من جانب معاصريها والحكم عليها ، فى مقابل ما نقوم به من تقديرات حالية (عجب أمر مسرحية فوينتى أو بيخونا **Fuenteovejuna**)، وتعد بعض الشواهد التى يسوقها سواريث دى فيجيروا من الأمور الموحية ، التى تضع أقدامنا على أرضية المشكلة المشوقة التى تكمن فى كيفية إتمام الفرجة على مسرح القرن السابع عشر ، ولكن التعقيد يلحق كل شىء بسبب تنوع المستويات وعدم تجانس الجمهور الذى سأشير إليه فيما بعد :

> لم يكن ذاك هو وقت العناية بالمصطلحات اللغوية ، ولا التعفن عبر اختبارات صامة ، مثل تلك العيوب تدرك أفضل فى كل ما يطبع بعد ذلك من ذاك *الجنس الأدبى*. فهناك حيث يصبح من الحق الفرح فقط بما يقال من هذيان والتسرى بما يحاك من خدع(٧٩).

وهناك شواهد أخرى قيمة يسوقها مارتى **Marti** ، وبثربانتس **Cervantes**، وبيرويس **Virues** ، وتوريا **Turia**، وجيم دى كاسترو **Guillem de Castro**، وبيثير **Pellicer** ، ولوبيث دى بيجا **Lopez de Vega** ، وكوبيلو**Cubillo**، والكاثار **Alcazar** ، إلخ ، الذين يكشفون لنا على مدى القرن إعلان الذوق باعتباره قاضيًا ، فى رغبته كنوع من التسلية والضحك ، واللهو ، ولكن فى نفس الوقت ، فإن المهام الأخلاقية ، والاجتماعية ، والسياسية ، *والتفريغ النفسى* ، *الأمور التى* وعيها تمامًا منظروا القرن ، على الرغم من أن الضحك واللهو يستخدمان لدى المشنعين على الكوميديا لمنحها دورًا ثانويًا فى الحفلات الموسيقية والتقويمات الأدبية(٨٠).

وكما أشار العديد من الدراسين[٨١] ، فإن عدم التجانس بين جمهور المتفرجين يوضح أن تعدد الخطط يعد ملمحًا مركزيًا لمسرح العصر الذهبى ، فلا يتعايش فقط الحدث الراقى للبطل "بصوت الحياة اليومية" للمهرج ، ولكن الشعر التراثى الغنائى ، والفلكلور ، والقصص القصيرة ، مع اقتباسات ثقاية ، وأشعار لاتينية ، وإشارات لأساطير القدماء والفترة الكلاسيكية ، والارتقاء المتسم بالبديع فى جمع من أدوار الأبيات الشعرية المترية ، داخل كورسية ثابت لاستمرارية متفق عليها. إن التنوع غير المتجانس لكل كوميديا على حده مما يسمح لها بالتحول إلى صيغة ، وبالتالى ، إلى معلم للوحدة لبعض الأعمال مع البعض الآخر ، والتى توجه دومًا اهتمامًا زائدًا صوب الذوق ، الجماهيرى ، الذى يعد بمثابة مفتاح فهم الكوميديا.

إن لوبى دى بيجا ، عدا ما يراه العلماء المناصرون للقواعد الأرسطية ، كاتب يكتب للجميع ، وبوسعنا القول بأن مهمته كانت تنحصر فى وضع العديد من الموضوعات والدوافع الخاصة بالثقافة الفردية فى عصر البروك فى صورة شعرية (بداية بالتاريخ القومى وحتى أساطير القدماء ، مرورًا بالدين ، والعادات اليومية ، وأمور الغزل ، والعلاقات بين الآباء والأبناء ، إلخ) بحيث غدت الكوميديا التى كتبها ، وكوميديا أولئك الذين ساروا على نهجه ، تقدم لنا منظرًا محددًا للأفق الذهنى للإنسان الإسبانى فى القرن السابع عشر ، دون أن يصبح بهذا مؤسسًا لاية تسوية آلية بين الواقع والأدب. ظهرت المثاليات الغرامية الجديدة ، والأخرى السياسية ، والتى تعايشت داخل المجتمع (الشرف وطهارة الدم ..) على صفحات الكوميديا مؤدية مهامه من الناحية الدرامية بخصائص مسرحية محددة ، وفى مقابل التحديد الموضوعى فى مسرح القرن السادس عشر ، نرى ان مسرح القرن السابع عشر قد أصبح يعج بالدوافع ، بهذه النزعة التكاملية والداعية إلى عولمة ثقافية كلية ، يشير إليها فى ذكاء شديد ، رويث رامون ، قائلاً :

> لقد بدأ المسرح يتحول إلى عالم حقيقى ، إلى وحدة موضوعية من الأدب العالمى والحياة الإسبانية فى هذا العالم الدرامى نجد موضوعات مستوحاة من التراث الحماسى للعصر الوسيط ، من التاريخ العالمى والإسبانى القديم والحديث ، وموضوعات من عصر النهضة : رعوية ، موريسكية **(موضوعات متعلقة بحياة المسلمين الأصاغر الذين عاشوا فى إسبانيا بعد سقوط غرناطة عام ١٤٩٢ - المترجم-)** وفروسية وأسطورية قديمة ، موضوعات مستوحاة من الأدب الدينى : موضوعات من الإنجيل ، الأسرار ، العقائد ، حياة القديسين ، دوافع خاصة بالطقوس الدينية والودع ، موضوعات مستقاة من الحياة المعاصرة : سياسية ، دينية ، اجتماعية.

إن الأمر الهام حقًا بالنسبة لتاريخ المسرح ليس هو تعدد الموضوعات فى حد ذاته، بل أمرًا ذا أهمية متأصلة : تحويل كل ما ليس بمادى أو شكلى إلى مادة وشكل دراميين[٨٢].

هذا الكم المتعدد من الموضوعات التى عالجتها الكوميديا عند لوبى دى بيجا ومعاصرية (يكفى الاعتماد على التصنيفات المتتالية للتأكد من هذا) وقد تكون من هيكل ثابت من الناحية الدرامية ، يمتد تأثيره إلى البنية والشكل ، بحيث يحدث بين الأعمال كلها درجة هامة من الوحدة. وسوف أتحدث بإيجاز ، تباعًا ، عن الملمح الأبرز.

إن نص بل من الأفضل أن نقول سياق مسرح لوبى دى بيجا ومعاصرية ، بصفة عامة ، ينطوى على فن شعرى ، على قانون للقواعد (بعضها ، وليس مجملها ، مجموعة فى الفن الجديد لكتابة الكوميديا **El Arte nuevo de hacer Comedias**. [٨٣] والتى التزم بها لوبى وأتباعه. هذه القواعد تشكل فى مجملها فن الشعر للفترة الحديثة ، الذى يستند ، بكل قوة ، على الحدث الجديد الكامن فى أن الذوق ، لا المكانة المعفاة من فن الشعر الضارب بجذوره فى الفترة الكلاسيكية هو القاعدة المنظمة[٨٤]. مثل هذه الفكرة المركزية هى التى تعطى المعنى الوحدوى والوظيفة المحددة لهذه السلسلة من الموارد التى ذكرت مرارًا كخطوط مبينه للكوميديا الحديثة.

أصبحت الفصول الثلاثة الثابتة ، التى تنقسم إلى سلسلة من المشاهد ، فى غاية التنوع ، ومتوافقة فى استمراريتها مع "صبر جمهور المتفرجين" وإلى هذا تضاف التقنيات المعروفة عن تأخير حل عقدة النص ، التى تعنى التكامل فى الدسائس الثانوية ، و"الامالات" ، إلى جانب فقرات وصفية ، واطنابات شعرية غنائية ، واستشهادات ومكونات ثقافية ، بالإضافة إلى الأغانى، والرقصات والقصص القصيرة .. إلخ ، ولكن هناك اساسًا نيويًا يعمل على تفادى التفكيك التراكمى ، مما يعطى نوعًا من الاتصال لكل المكونات كعناصر تضامنية لوحدة دلالية. وهذه القاعده البنيوية العليا تحصل من الخلط بين التراجيديا - والكوميديا ، وعدم الالتزام بالواحدات : المكان والزمان والحدث ، وخلط خطط البطل - البطلة بمخططات الخادم - الخادمة على أن يتم اجتياز التراكم غير المتجانس لهذه العناصر المتباينة ضمن إطار آلية تكاملية يصبح من شأنها العمل على تطوير الحديث صوب النهاية السعيدة الحتمية ، التى تعمل على استعادة - كما رأينا - ما يجب أن يكون ، واستعادة النظام. كل هذا يقتضى تقليلاً نمطيًا للشخصيات وتكثيفها التصورى. وعليه فإن تحديد معالم الشخصيات لن يتم ، أساسًا ، بالنظر إلى الذاتيه السيكولوجية ، مثلما يتم عن طريق مراعاة وظيفة الدرامية الثابته ، عن طريق الحدث. إن "دورانًا حركيًا" بسيطًا وثباتًا للشخصية الدرامية

بالإمكان أن يعقد بلا شك ، هذه الآلية التوحيدية التى توجد عليها الكوميديا ..
والدوار الخاص بالحدث (أحداث تستدعى أحداثاً) يقوم على القطب الذى تستند عليه
الآلية التوحيدية التى تمت الإشارة إليها ، وتعمل على إحداث نوع من التآلف بين تلك
العناصر غير المتجانسة. ومسرح الحدث في النهاية ، الذى يفرز بتصميم محسوب ،
جرعات من التوتر والاسترخاء ، ومشاهد تأثيرية ذات وقع فورى ، عناصر "تصويرية"
وكرب أو فكاهة فى نهاية الحدث ، والتى تؤجل في دهشة ، فك عقدة النص ، كى
تصبح مأمولة ومقبولة. ويمكن تغطية مثل هذا الهيكل بالملابس المتعددة للموضوعات ،
كما رأينا آنفًا ، ولكن من الضرورى أن تستبقى أمامنا فكرة أن هناك تقنية درامية
بقواعد محددة ، تخضع عدم تجانس الدوافع التى فى حوذة الكاتب المسرحى لنظام
متكرر ومعروف لدى المتفرج ، رغم قيام ذلك على أساس من الإصطلاحات
الأيديولوجية. ولابد من أن نشير ، مع هذا ، إلى أنه ليست كل الأعمال ، حتى مع
مراعاتها للقواعد الأساسية ، قد حظيت بنفس درجة الآلية فى الصياغة. إنه تصنيف
فى انتظار الإنجاز وسوف يسمح لنا بالتمييز بين الأعمال الدرامية التى هى بمثابة
صناعة دقيقة تصبح الأخطاء فيها والقضايا المتفق عليها .. إلخ تنفذ مهمتها بإتقان
آلى ، بمؤثرات محسوبة (للحافز / والرد) ، مليئة بالغمزات المصوبة تجاه المتفرج ،
وبين الأعمال الأخرى التى نرى ، فى جانب منها ، استرخاءً لضوابط الصياغة ، ولكن
ذلك يقع دائمًا فى إطار إمكانيات التوقع لتصميم مكرر (لنتذكر هنا ما رأيناه آنفًا عن
الأجناس الأدبية لمسرح لوبى دى بيجا) (٨٥).

من خلال وجهة نظر شكلية لابد من التأكيد على أمر بدهى ، إلا أنه قطعى على
الدوام : أن كل المسرح الإسبانى فى العصر الذهبى كتب شعراً ، وأصبح هناك توحيد
ماهر لأبيات مكونة من ثمانية مقاطع وأخرى من أحد عشر مقطعاً ضمن إطار جمع
من أجوار الأبيات غير متسلط ، وذلك كما هو معروف حق المعرفة. إننى لست على
قناعة بتلك المقدرة الفاخرة والشاملة للانسان الإسبانى فى القرن السابع عشر على
سماع الأشعار (مهما انغمس فى ثقافة شفوية للأغانى التراثية ، الرومانثى الشعبى ،
إنشاءات وعبارات "مصاغة" شفوياً) (٨٦). بدأ الشعر يدخل من جديد ساحة كل ما هو
عادى ، كما بدأت القيمة الزائدة للمتعة الجمالية تدخل ، كما قلت ، على اللهو الذى
تقدمه الأعمال غير العادية، إنه قانون مشترك من الإصطلاحات الذى يفرض عدم
التجانس فيه ، مرة أخرى ، نفسه كملمح بارز ، ولوبى ، باعتباره يمثل نقطة وصول
عصر النهضة ، لجأ إلى استخدام لغة الإكليشيهات فى أشعار الحب ، والتى تمكنت
مقدرته الشعرية إلى إعادتها للحياة. كما ورث كذلك أشكالاً مبلورة من التراث
الكوميدى لشخصية المهرج. ولكنه ، بما أنه يجمع مؤهلات تمكنه من إضفاء حالة من
الوحدة على كل ما هو متعدد ، عرف كيف يجمع الشعر الغنائى التراثى ، وروح وشكل

الرومانثى الشعبى كما قام ايضاً ببعض المحاولات الجريئة لاستخدام الأساليب البيانية البديعه ، ذات الشكل الرفيع ، رغم الجدل العنيف الذى دار بينه وبين القرطبى لويس دى جونجرا **Luis de Gongra** (٨٧) ، رغم اعتقادى بأن ذلك كان يتم فى إطار الحدود التى يفرضها الحوار الشفوى.

إذن ، فالشعر هو الذى يخلق واقع الكوميديا ولهذا فقد درج النقد على تكرار أن الموضوع كان بمثابة مسرح للكلمة ، إلا أن هذا بإمكانة أن يكون خادعاً وخاطئاً ووسيلة للعودة إلى انتزاع الخاصية النوعية من المسرح ، وتحويله ، فوق كل شىء ، إلى نص ، ناسين بأن الخاصية الطبيعية تنتمى هى الأخرى أيضاً إلى هذا الجنس الأدبى(٨٨). ليس لدى أى مانع من قبول قيد العرض المرئى ، ولكن طالما أننا لن ننسى بأننا أمام شعر مرئى ، فأود القول ، بأنه شعر مجسد فى مجموعة من الشخصيات تتحرك وتستخدم الإيماءات ، ويعتبرون أيضاً بمثابة الديكور المتحرك فى زية وأدواته المسرحية ، فى تناسب مباشر مع الفقر فى الموارد المسرحية الأخرى ، ومع هذا ، فمن الحق أن الأهمية التى تكمن فى ذات الشعر لهذا المسرح تسمح له بالقيام بمهام تنتمى إلى الديكور أو إلى الحدث وأنا أشير هنا إلى الحدث الكلامى والديكور الكلامى اللذين درستهما(٨٩) ، ويعنيان تقديم أحداث وأماكن بواسطة الكلمة ؛ وذلك بسبب استحالة تنفيذها على خشبة المسرح أو "التقليل" الذى يتطلبه تقديم المشهد الغرامى الجميل للحب ، أو الجو الخرافى البطولى، مع كل الوسائل المسرحية البسيطة والفقيرة للمسرح الأولى فى الفترة الذهبية ولهذا ، بالتحديد ، نرى الشعر مفعماً بإشارات جريئة ، لأن مهمته الجمالية تتطلب ذلك. إنه الدور المتميز للكلمة ، حقا ، القادر على إثارة خيالات مسرح ذهنى ، إلا أنها مدرجة فى مكان ضرب عليه بسور يهبها معنى الوحدة والتضامن.

أما فى الإطار الأسلوبى فإن كوميديا لوبى دى بيجا تقدم من كل شىء كما قلت ، وطبقًا لهذه الروح من عدم التجانس للعناصر التى تكونها، هناك الشعر الأكثر حيادية لتطور الحدث ، وأشعار التواصل ، إلى جانب الإصطلاحات الاستعارية الجريئة ذات الأخيلة الشعرية المعروفة المعروفة فى رواكد الفكر ، والتوتر العاطفى (الأحاسيس) للحوارات الفردية التى تكشف عن خبايا النفس، أشعار الرواية ، والحكاية ، إلى جانب أشعار الحدث ، وأشعار الحوار الدرامى، الشعر التراثى ، إلى جانب الشعر ذى الصبغة الثقافية ، إلخ. ولكن النتيجة من جديد ، أن الكوميديا لا تقدم الإحساس بمجموع من القطع الأسلوبية ، كما قلت ، ولكنها تبدو كمنتج متعدد ومتنوع ، لكنه يتصل ببعضه البعض. مره أخرى ، فإن المهارة التكاملية لمبدع الكوميديا ، الذى أثمر مجهوده عن وجود تنوع وتعدد ، إلا أنه ليس بالمختلف أو المتفرق، فى إطار هذه الرؤية تشترك الجماعية فى أدوار الأبيات الشعرية المعروفة والمدروسة جيداً ، وكما يذكر

م٠بيستى ، فإن :

> هذه (تعددية الأوزان الشعرية) ، مع هذا ، تحتفظ دائمًا بمهمتها الدرامية الأساسية ، أو بمهمة السماح للجمهور بإدراك التغييرات التى تحدث على خشبة المسرح ، بالمعنى الخاص الذى تكتسبه الكلمة أحيانا ، فى القرن السابع عشر ، "للتقسيم البنيوى فى تطور الحدث"(٩٠).

إن لوبى ، سواء من الناحية النظرية أو العملية ، كان يقدس هذه الطريقة فى الكتابة ، رغم أن هناك شاهدا يسمح لى بأن ألجأ مرة أخرى إلى الأبيات المعروفة من "الفن الجديد" : **El-Arte Nuewo**

> تبصر فى أن تجعل الأشعار مطابقة للموضوعات التى تتناولها : أما "لاس ديتماس"(*) فتصلح للشكايات و "السوينتو"(*) يستخدمة من ينتظر على خشبة المسرح ، أما الحكايات فتتطلب الرومانثى (*) رغم أنها تلمع أكثر من استخدام "لاس أوتاباس"(*) ، وأما "لوس يتريثتوس" فللأمور الخطيرة ولقضايا الحب ، تستخدم "لاس ريدونديااس"(*) (٣٠٥-٣١٢)٠

مازالت هذه القائمة الموجزة تجد ، فى الواقع ، تربة تثريها ، بعد أن قدمها لنا فى جانبها النظرى بأدوار جديدة من الأبيات الشعرية لم يذكرها ، ولكن ما يهمنى هو أن أبرز هذا التعدد فى الأشكال الشعرية كخط تعريفى لكوميديا لوبى دى بيجا ، الذى يتم تفسير ، مره أخرى من خلال خصائص الإتصال ويأتى متناسقاً مع مجموع الموارد التى رأيناها حتى هنا٠

إن الكوميديا لا يمكن اعتبارها قصيدة موسعة تأتى متوافقة مع فن الشعر فى الشكل والإيقاع القائمين بها ، ولكن هناك نوعًا من الأبيات الشعرية يمثل العنصر السائد : إنه الشعر الدرامى للحوار ، وللحدث ، المميز للثقافة الشفهية (فيما يتعلق بالمسرح) وبالتمرس الكبير المسبق على الرومانثيرو (ديوان القصائد الشعبية - المترجم) - بمكوناته الدرامية الروائية - الذى يشكل سلسلة تنظم فيها أشكال شعرية أخرى على طوال العمل الدرامى٠ هذه هى الأرضية التى تعلو فوقها فقرات ذات مقاسات أخرى(٩٢) ، أدوار الأبيات الشعرية والإيقاع الأسلوبى ، ولكن بما أن الأمر يبدأ من مستوى الأسلوبية ، فإن النتيجة هى زيادة التقويم الشعرى ، وواقع يتحول إلى اشعار حتى فى أدق وأقرب عناصره ، والأدب إذا ما تحقق له السمو ، طبقا لأنصار التمسك بالشكل ، فوق أرضية لغة الاتصال اليومى ، فهنا تأخذ هذه القاعدة شكلها النهائى ويتم تقنينها بكل قوة ، بسبب ما يحدث من الدلالات الجمعية فى نوع من العلاقة من الدرجة الثانية بلغة الاتصال المعتادة، ولا أعتقد - كما أشار البعض -

أن الشعر قد غزا الحياة فى القرن السابع عشر بدرجة أصبح المتفرج معها معتاداً على ضرب معين من الشعر، أعتقد أنه على النقيض من ذلك ، فيما يتعلق بشأن حيادية اللغة الحوارية يسمو فوقها نوع آخر يتناول الحياة ، إلا أنه يتحدث عن كل شيء فى صورة شعرية ، يتحول بعدها ليصبح - كما قلت - "لغة محايدة" للاتصال ، والتى يعلو عليها المستويات الأخرى والأساليب التى تتضمنها الكوميديا. هذا ، فيما أرى ، يمثل الآلية العميقة التى تحكم مستوى الشكل النهائى للكوميديا ، وهذا يسهم فى جعل الكوميديا نصاً مسرحياً من ناحية التناول المسرحى ، مع منح الشعر ، فى جانب منه ، هذه المهمة الإقصائية التى يبرزها بريخت فى الحدث المسرحى.

إنه المسرح ، على الدوام ، وليست الحياة (رأينا ذلك فى مخطط ما هو غير عادى للأحداث) ، وهذا موقف يدعم أيضاً عن طريق البنية الكلية للعرض المسرحى ، الذى يملأ الفراغات كلها (أوقات الفراغ بين الفصول الثلاثة) بأجناس درامية أخرى : مدائح ، مسرحيات هزلية ، مهزلة قصيرة ، رقصات .. .. ، مكوناً جهازاً جامعاً لتفريعات فراغية مسرحية ، ولكن هذا لا يعنى مطلقا أن التمثيل يوضع فى إطار عالم يتولى وغريب ، عالم ذى خبرات أدبية خالصة. تأتى الكوميديا كى تبرز بتولى وتؤيد ، فى المقام الأول ، مواقف أو أفكار محددة. أود القول بأن هذا المستوى للشكل النهائى المطوق والمحدود ، الذى أشير إليه ، لا يعنى البقاء فى متعة بلاغية مجددة لتوريات أدبية ، تحقق الاكتفاء فى ذاتها ، لأن المتفرج ، عامة ، أراه لزاماً عليه استخدام معرفته بالأحداث كمصطلحات مرجعية ، وخبرته الحياتية ، لا القوانين الشعرية ، ذات المرجعية الأدبية ، التى لم يكن هناك من داع يدفعه للإلمام بمضمونها أو أن يعرف بتعمق أنه من أجل إدراكات من هذا النوع سوف يطلب منه مثل هذا الإلمام بالقوانين. وهنا يمكن لى أن أفكر فى جرأة فى أن درجة الصياغة النهائية تعمل ، بطريقة ما ، على إبراز وتسجيل المضامين (وخاصة البلاغة كوسيلة من وسائل الدعاية ومالها من وظيفة الإقناع). وعملية تحويل الكوميديا فى القرن السابع عشر إلى تمرين أدبى ، كما لو كان المتفرج العام يعمل باستمرار على تقدير المصادر ، وتفحص الأشعار ، وتقويم التقاليد الأدبية الاستعارية والتخيلية ، تبدو لى تناولاً غير أصيل للمشكلة ، مشروطا ، ربما ، بالطريقة التى تكاد تكون الوحيدة التى تملكها اليوم للوصول إلى هذه النصوص. ولكننى أتمنى ألا يساء تفسير قولى ، فما قصدت من ورائه مطلقاً تقليل أو إنقاص أدبية نوع مسرحى يخوله الشعر كأسلوب وحيد للتعبير.

ولكى ندرس خصائص الكلمة المسرحية ، للشعر الدرامى ، فلابد من أن نضع أمام أعيننا دائما أنها تدخل ضمن عالم الإشارات المسرحية خارجة عن النص وتؤدى وظيفتها بالتوافق من خلال العلاقة التى تربطها بهذه الإشارات. ولهذا فإن الشعر الدرامى كثيراً ما يحمل بإشارات محلية ، وتلميحات برهانية ، وعناصر موقفية.. إلخ

إنه شعر يحمل فى طياته الحدث. يمكن أن يتحول بما له من مستوى أسلوبى إلى إشارة خارجة عن النص تدل على الوضع الاجتماعى للشخصية : التناقص فى اللغة بين الفارس – البطل والخادم – المهرج. ومثل هذا يسمح ، فى مناسبات عديدة ، بإقامة اتصال وثيق بين المستوى الأسلوبى والخصائص "المرئية" للشخصية ، الأمر الذى يصل إلى منتهاه عندما تظهر هذه الشخصية "متخفية" مرتدية ملابس لاتتوافق مع أصلها الاجتماعى– وبهذا يتحول ما هو من شأن المسرح إلى شعر موقفى. وتقدم كوميديا لوبى دى بيجا أمثلة عديدة من الشخصيات المتخفية التى تغير من إيقاعها ، من مستواها ، فى الكوميديا التى يغيرون فيها ملابسهم ، هذا الذى يعد ذا أهمية خاصة ، يظهر فى العديد من الأعمال. وهكذا فى العمل المعروف : بلهاء فى نظر الغير ورصينة فى نظرها هى : **La boba para los otros y discreta para si** ، نرى ديانا ، فى زى ريفية ، تستخدم إيقاعات شعرية تختلف عن تلك التى تستخدمها حين ترتدى زى سيدة نبيلة – وفى العمل : عبر الباب ياخوانا **Por la puerta, Juana.** نجد إينس لا تفهم لغة إيسابيل (نبيلة فى زى خادمة) حين تصدر عنها كلمات لا تتوافق مع ما ترتدية من ملابس وفى العمل : من الجبل يخرج من يحرقه الجبل : **Del monate sale quien el monte quema**، نجد نرثتيسا تتحدث كسيدة أو كريفية مزارعة ، حسب ما يمليه عليها مظهرها الخارجى وشىء مماثل نجده فى العمل : بالإصرار ينتصر الحب : **Porfiando vence amor** ومن ناحية أخرى ، فإن التأكيد الأكبر للطابع الموقفى و "المرئى" لشعر المسرح الذهبى نجده فى الديكور والحدث المعبر عنهما بالكلمات ، اللذين أشرت إليهما ويصبح فيهما الشعر قائماً مقام الحدث والديكور ولكن ، حتى خارج هذه الأحوال الغائية ، فإن الشعر الدرامى يقال فى مقابل "واجهة غير متحركة" تفرض نوعاً من الثبات من عمل كوميدى لآخر ، الأمر الذى من أجله أقحمت قسراً فى مرات غير قليلة بواسطة الكلمة ، بمعنى ، أن الشعر يصبح مفعماً بإشارات طبوغرافية (مدنية ، ريفية أو حتى سماوية) ، وتلميحات ، من أجل وضع الكلمة فى الحيز.

إن عملية تحويل ما هو درامى إلى شعر دال على الحدث لا يعنى فقط أن تدخل فيه علامات لهذه الإشارية ، بل إنه من خلال الإيماءة ، والإيقاع الكلامى ، والحدث يمكن أن يتم إبراز وتغيير أو نفى المعنى الحرفى للنص (أيضاً ، بالطبع ، من خلال الملبس ، المظهر الجسمانى ، إلخ.) بالاضافة إلى أن هذه الإشارات الخاصة بحركة الممثل (مثلما يقول كوزان : **Kowzan** (٩٣)، بإمكانها أن تقوم مقام الكلمة ، أو ترتبط بها ارتباطًا حميماً ، مصاحبة لها فى نفس الوقت.

للشعر الدرامي وقت حقيقي يتناسب ، تمامًا ، مع وقت النطق ، فيما يتعلق بكونه نوعاً من الحوار الدال على الحدث المتوافق زمنياً مع وقت المتفرجين. إنه الوقت الآني المطلق الذي يأتي متوافقاً مع وقت المتلقين (بالطبع ، مع كل الاسقاطات نحو الماضي ، الذي تسمح به الناحية الروائية ، ونحو المستقبل) ولهذا ، فإن المسرح يتحول هكذا إلى حصن كبير لما هو مهجور لقدمه ، إلى معبر خادع للزمن. ولكن إذا ما كان ذلك القدم غير عبقري في العصر الوسيط ، فيما يتعلق بكونه يمتلك مهاما تأثيرية لتحديث ما يروى كي يجعل الرسالة أكثر حيوية[٩٤] ، فمن الممكن ألا يكون كذلك أيضًا في هذا المسرح ويضاف إلى هذا التصميم المحسوب البلاغة التأثيرية.

إلى الآن يمكن الذهاب بعيداً بهذا الخداع للتوافق الزمني عن طريق الحوارات الجانبية ، التي تعني اتفاقاً ضِمنيًا بين شخصيات الحدث والمتفرجين : إمكانية أن يكون بوسع السيد بدرو الكرويل التوجه (بدون استجابة) إلى جمهور مشاغب يقف على قدميه في فناء ساحة عرض لاكروث بمدريد في القرن السابع عشر. ويأتي في درجة من ألأهمية تفوق عدم الالتزام بوحدة الزمان ، مع ما يلزم ذلك من فقدان أحترام العالم الكلاسيكي ، هذه الاحتمالية من الانتقال الزمني الذي قدمه المسرح لإنسان القرن السابع عشر ، في صورة فعل ممسرح.

أود الإشارة إلى خاصية أخرى على درجة كبيرة من الأهمية للشعر الدرامي في الفترة الذهبية في معرض هذا التقديم العام الذي أقوم به : وهو قدرته على أن يجعل من الشخص الغائب عن خشبة المسرح حاضراً على أرضيتها [٩٥] ، وبهذا يكتسب الشعر صورة مجسدة ، وحيزاً نوعياً، وفي الأشكال المشوقة لمثل هذا التلاعب الحضور - الغياب يأتي الشعر الخاص بالحوار الذاتي كحدث له خصائص مسرحية خالصة ، يدخل إلى خشبة المسرح شخصية محاورة ، ليس لها وجود "من الناحية الجسدية" على خشبة المسرح ، والتي يعهد إليها بالإمكانية المتعددة لحمل الأخبار التي يسمح بها الحوار الذاتي : الإعراب عن بعض الشكوك ، الخوف ، الحالات النفسية ، سير الحالة النفسية ، إلخ.

ومن الحوار الذاتي كمورد خالص للعملية المسرحية بوسعنا أن نعبر إلى مظهر آخر من "خصوصية" الشعر المسرحي : الشخصية الحاضرة جسديًا فوق خشبة المسرح ، ولكنها ملغاة بواسطة الحدث ، بواسطة الشعر ، الأمر الذي يفسح المجال لكم هائل من التوترات ، والمواقف النزاعية ، والأخطاء. يعمل الشعر على تحويل الحضور إلى غيبة ، وذلك عن طريق تفعيل وظيفة الكلمة المسرحية في إلغاء ما هو مرئي ، الأمر الذي يأتي على النقيض تمامًا ، وهو من بين قدراتها كما رأينا ، لإظهار الغائب في صورة الحاضر.

وفى علاقتها بما سبق تأتى إمكانية أن يجعل الشعر الدرامى ، عن طريق الكلمة المجسدة فى صورة الحدث ، الأشياء التى من المستحيل "على الإطلاق" تواجدها على خشبة المسرح ، حاضرة فوقها : الله ، الآلهة الأسطورية ، المفاهيم المجردة ، الفضائل .. (فى الأعمال الدينية). فالله لا يمكن أن يتواجد على خشبة المسرح إلا ككلمة ، ولكن أيضاً عبر الاستخدام الأعلى لإمكانيات تناغم الصوت : مثل الموسيقى فى الشعر المغنى ، الأمر الذى يصبح به الشخص ، فى نفس الوقت الذى يتحول فيه إلى "مادة" ، قد تحول إلى مفهوم ، يتحول إلى أيديولوجية وأخلاق ، على سبيل المثال ، أومبير **Umpierre**، وساج **Sage** وبولين **Pollin** ، وبفضل خصائصها المميزة فيما يتعلق بعملية الاتصال ، والتى قومتها أنا نفسى فى مكان آخر [٩٦] ، حيث أوضحت الامكانيات العديدة والمعانى للنص المغنى. وفى توزيع الشخصيات الدرامية نجد ، أحيانًا ، إلى جانب القائمة الاستعارية الرمزية شخصية الموسيقى ، ومن البديهى ، فإن الموسيقى تشير الى نوعية من العمل ، بينما الإيمان والعالم ، يمثلان مفاهيماً تتحول إلى مادة. ولنلاحظ أن هنا نشاطاً فنيًا يتحول إلى "شخصية" تستخدم ، بدورها فى الحالة التى أتحدث عنها – كوسيلة لتجسيد الشخصية المعبر عنها (شخصية – مفهوم) وهى : الله. نحن ، إذن ، أمام تشكيل جسدى مزدوج : غياب إذا ما كانت هناك رغبة فيه ، يتم تجزئتها إلى حضور مزدوج على خشبة المسرح : حضور الموسيقى نفسها والغناء بمالهما من قيم جمالية فى العمل المسرحى وعملية التلقى وحضور الله الذى يتحول الى حقيقة مسرحية ، عن طريق التناغم للكلمة فى هذا الحال ، على الرغم كذلك كما قلت ، عن طريق الصوت كل هذه الإشكالية تتولد من كون المسرح كلمة يمكن تجسيدها فى صورة الحدث الذى لايتكرر ، حيث إن الرواية والشعر اللذين بمقدورهما معالجة مثل هذه الأمور المجردة ، تبرر نفسها بنفسها ، مسبقًا ، وذلك لأن حدودهما لا تتعدى النص.

إن الحد الأعلى لهذه الإمكانيات المشار إليها للشعر الدرامى يكمن فى الشخصية التى يتم التعبير عنها بواسطة الكلمة بشكل مطلق ، وذلك عندما يقوم النص ، بصورة كاملة ، مقام الصورة الجسدية ، ولكن هذا يعود ليصبح قوة الكلمة المحولة إلى حدث ومسرح التى أشرت إليها ، ونجد المثل الرمزى والموجز لكل هذا الثراء لإمكانيات الشعر الدرامى فى عمل مسرحى لثيربانتيس **Cervantes** تحت عنوات : لوحة المعجزات **Retablo de las maravillas**، والذى نرى فيه مجموعة من الكوميدين الماكرين يذهبون بإمكانيات الكلمة المسرحية إلى منتهاها ، محولين إياها إلى الإمكانية المرئية الوحيدة والمسموعة عن خشبة المسرح غير الموجوده. وبالطبع فإن فى هذا إمكانيات فى غاية الثراء للهجاء والنقد الإقصائى ، ولكن هذا مما يعد ذا فائدة لى فى التلميح إلى إحياء الخصائص المحددة لمسرحه الشعر الدرامى ووظائفه.

إن كل ما دوناه هنا يشكل بكل مخاطر التعميم ، محاولة لتقديم بعض الملامح البارزة للخاصية الشعرية لجنس تحول إلى صاحب ورب مطلق للتسلية الجماهيرية : إن المتفرج كما شاهدنا حتى الآن ، يشارك فى خبرة جماعية مضاعفة بقوة ، من ناحية الموضوعات ، والبنية ، والأسلوب ، والتى يأتى الخلل فيها خاضعا لترتيب بعض الهياكل الثابتة المسرحية ، التى يتم تكرارها فى إتقان لوجود تقنية مسيطرة تماماً. ما أردته هو إبراز أحد هذه المكونات المركزية المميزة لكوميديا لوبى ، عامة ، والتى تنسحب كذلك لتمتد إلى أعمال كتاب المسرح فى القرن السابع عشر مع وجود الخصوصيات التى سنراها تباعاً [٩٧].

(٥) مدرسة لوبى دى بيجا Escuela de Lope de Vega

تقنيات الصنعة وإسهامات أصيلة.

١- ميرا دى أميسكوا : Mira de Amescua

(١٥٧٤؟-١٦٤٤)

ضمن الخاصية المشتركة لكتابة المسرح على طريقة لوبى دى بيجا ، فإن ميرا دى أميسكوا يبدو لنا ، من بين هذه المجموعة من الكتاب المسرحيين ، على وجه الخصوص ، متماثلاً مع أسلوب لوبى فى الكتابة ، لدرجة أنه قد بلغ الأمر بالبعض إلى أن ينسبوا إلى أميسكوا ، فى أحيان كثيرة ، أعمالاً قام بكتابتها لوبى دى بيجا.

أ- عرض موجز لحياته :

إن الطابع الذى تميز به أميسكوا كان سبباً فى كثرة عداواته والمعاملات الجافة تجاهه فى عصره ، وبالبوينا برات **Valbuena Prat** ووبليا ميسن **Williamsen**[٩٨] ، حين يتحدثان عن سيرته الذاتية يذكراننا "بعدم الأناة" ، "والمزاج السيء" و "العصبية" والرغبة المستمرة فى التفرد" وكلها أمور تحكمت فى مزاجه ، وإذا ما تتبعنا النقاط التحديدية لهذا المؤلف[٩٩] ، فيصبح بوسعنا تحديد أكثر الفترات أهمية فى حياته.

ولد فى جواديكس **Guadix** فيما بين ١٥٧٠ و ١٥٧٨ (ويبدو أنه كان ابناً غير شرعى ، مما سبب له ضيقاً كبيراً) فى عام ١٦٠٠ نراه يحصل على درجة الدكتوراة وينال شهرة واسعة كأحد المتخصصين فى علم اللاهوت ، وذلك بسبب تعمقه فى الدراسات التى كان عليها إنجازها كى يصبح قسيساً ، وهى المهنة التى احتل فيها مناصب كنسية بارزة.

وحين يهم بالذهاب إلى مدريد (١٦٠٥) كان قد بدأ فى كتابة الأعمال الدرامية ، العمل الذى بدأ ممارسته فى أواخر القرن. استطاع المواءمة بين وضعه كقسيس وشاغلة بالكتابة المسرحية ، وهكذا عندما هم بالذهاب إلى نابولى فى صحبة الكونت دى ليموس (وقد تم تعينية أسقفا من نابولى) ، استمر فى الكتابة المسرحية ، وربما كان أحد أعضاء أكاديمية الكسالى **Academia de los Ociosos** [١٠٠] وحين عاد إلى مدريد استمر فى نشاطه الأدبى ليس فقط ككاتب مسرحى ، وإنما كشاعر للحفالات التى تتم داخل البلاط والمسابقات الشعرية. وفى الوقت نفسه نال مناصب كنسية هامة لها علاقة بالطبقة النبيلة ، إلا أن طابعه غير المرحب والعداوات الكثيرة التى أتت نتيجة هذا الطابع كان لابد لها أن تضطره إلى مغادرة مدريد والتوقف عن النشاط الدرامى ليحبس نفسه - منذ عام ١٦٢١ وحتى وفاته - فى قريته التى ولد بها ، حيث أصبح رئيساً للشمامسة.

ب- تصنيف ونقد لأعماله :

ضمن المجموع العام لأعمال أميسكوا نجد أن المسرح الدينى يحتل مكاناً هاماً ، وكما يقول ويلسون وموبير **Wilson y Moir** [١٠١]، فمن الواضح ملاحظة تأثير دراسته للدكتوراة فى علم اللاهوت ، رغم أنه لم يصب - كما سنرى - فى كتابة للأعمال الدينية ، رغم أنه فاق معاصريه من الكتاب فى المعالجة الماهرة للمضامين الرمزية ، التى تصل إلى درجة النضج فى أعمال كالديرون دى لاباركا **Calderon de la Barca** .

إذا سردنا التصنيفات التى يقترحها بالبوينابرات وويلسون - موبير وإيبرسولى[١٠٢] ، يصبح بوسعنا الحصول على لوحة عامة تمدنا بمعلومات هامة عن الثراء الموضوعى لمسرح أميسكوا :

- **المسرح الإنجيلى :** معزف داود **El arpa de David**، حياة وموت القديس لاثارو **Vida y muerte de san lazaro**.
- **موضوعات دينية وحياة القديسين :** خادمة السماء **La mesonera del Cielo** ، عبد الشيطان **El esclavo del demonio**.
- **الأعمال اللاهوتية القصيرة :** بدور تيلوناريو **Pedro Telonario**، بيعة الأمير **La jura del Principe**، أما رأت

المســــيح **Las pruebas de Cristo**، عن
الوريث **Del heredero**

– **أعمـال تاريخيـة :** راكيل التـعسـة **La desdichada Raquel**، الحظ الزاهر لدون ألبـــارو دى : لونًا **La prospera fortuna de don Alvaro de luna**، الحظ التـعس لدون ألبـارو دي لونا **La adversa fortuna de don Alvaro de Luna**.

– **أعمـال الدسـائس والعـادات :** والمعطف والسيف : عنقاء سالامنكة **La fenix de: salamance**، بيت المقامر **La casa del Ta-hir** بطل وشجاع ورصين **Galan, valiente y discreto**

–**أعمـال شبـة تراجيـدية :** زواج وانتـقـام **Casarse y vengarse** لاخداع مع النساء **No hay burlas con las myeres**

هكذا ، فـإن اميـسكوا قـد كتب الموضـوعات الأسـاسيـة والشـائعة فى الدرامـا الإسبانية فى القرن السابع عشر ، وهو العمل الذى أنجزه معتمدا على التقنيات المهنية التى تعلمهـا من المعلم لوبي دي بيـجا. وهذا لا يعني بأن أمـيسكوا كـان تابعًـا له ولا واحداً من كثير من الكتاب "الذين يكتبون على طريقته . . . " دون ما إسهام أصيل. ففى أميسكوا نجد ملامح أصالة لابد من إبرازها.

وأمـا الأعمـال اللاهوتية القصيرة التى كتبها أميسكوا فإنها تأخذ نصيبًا من تلك العيوب التى اتسمت بها كتابات الكتاب السابقين وإبراز ما ليس ، تحديدا ، من عظام الميزات للعمل الدينى ، كثراء الحركة و "الواقعية" ، بالإضـافة إلى إبراز ذلك بعناصر تبعد عن الهيكل الدقيق للمفهوم الديني. ومع هذا ، فإن دراسته لعلم اللاهوت تجعل أعماله حول أعياد القربان أكثر عمقًا من تلك التى كتبها لوبى ، الذى – من جوانب أخرى – يقترب منه ، كما نعلم[١٠٣].

أما الكوميديا المتعلقة بحياة القديسين والكوميديا الإنجيلية فإنهما تندرجان ، كما يشير نقاده ، فى خط الفهم العام للمسرح "كمدرسة للفضائل" ، بمعنى ، أنها أعمال تتضمن مـغزى أخلاقيًا يستنبط من حـركة ومصـير الأبطال. من هنا يأتى انطباع الأهمية الأخلاقية التي تنجم عن كثير من أعمال أميسكوا ، فيما يتفق عليه دراسوه. وهناك على وجـه الخـصـوص ، عمل هام بعنوان : عـبـد الشـيطان ، درسـه بالبـونيـا **Valbuena**، ومور **Moore**، وكاستنييدا **Castaneda** [١٠٤]، نرى فيه أن عقوبة الموت هى جزاء بيع النفس من أجل الحب.

وفى رأى ويلسون وموبير[١٠٥] ، فإن الطابع التعليمى – العقائدى لا يظل مقصوراً على مفاهيم وقيم أخلاقية كاثوليكية ، ولكن هناك نوعًا من التعليم يمكننا نعته بالسياسى فى أعمال "الحظوة" (الموقوفة على السيد البارو دى لونا) ، التى من الممكن أن تكون ذات غاية ثانوية فى توجيه المحاسيب ، والمقربين والملوك ، فى خط الرسائل الخاصة بتأهيل أمراء العصر الوسيط ، والتى يذهب فيها باتشين كاندامو إلى منتهاها. وعن هذا النوع من الكوميديا ذات الغاية السياسية توجد هناك مشاهد أخرى فى القرن السابع عشر – كما يوضح ذلك ل. براندر **L. Brander** و كوبين **Cuvin** [١٠٦]، ولكنه لا ينضم بطريقة عامة إلى الدراما الإسبانية ، كما أوضح ذلك فى مكان آخر[١٠٧] ، وذلك باعتباره دافعا خلافيا وبوسعه أن يؤدى إلى مواقف "غير مقبولة" على خشبة المسرح.

إن التاريخ هو بمثابة "معلم الحياة" وفى هذا المعنى يمكن قبول المهمة المثالية والعقائدية لبعض الأعمال التاريخية مثل : راكيل التعسة **La desdichada Raqual**، سلام الملوك : **Las paces de los reyes** حول العلاقات بين الفونسو الثامن واليهودية راكيل. وبالتحديد فإن الموضوع سوف يكون مطروقا فى القرن الثامن عشر على يد جارثيا دى لا إويرتا **Garcia de la Huerta** بنوايا واضحة فى الدفاع عن خيار سياسى محدد ، كما أوضح ذلك رينيه أنديوك **Rene Andioc**[١٠٨]، ولكن بالنسبة لكاتبنا (ميرا دى أميسكوا) فيبدو أن التاريخ هو الأهم كمصدر لمواقف عاطفية وذات توتر درامى كبير يعد بمثابة مادة لنظريات سياسية حول مسألة الحكم المطلق وحرية الشعب ، ولا نعدم المعالجة التاريخية الخاصة للمصادر الشعبية : فى الكونت ألاركوس **El Conde Alarcos** [١٠٩] .

وبين كوميديا الدسائس ، والعادات (والتى لم يصب من أطلق عليها هذه التسمية) وكوميديا المعطف والسيف كان من الصعب الحصول على أى درجة من الأصالة ، حيث إن العلاقات الاجتماعية والمواقف الدرامية والموارد المسرحية كانت قد أصبحت فى صورة نمطية كما رأينا. ومع هذا ، فمن الضرورى الإشارة إلى الأهمية غير العادية لعمل : بيت المقامر **La casa del Tahur** ، والذى عرف كيف يحدد معناه ويليا مسين ، قائلاً :

> إذا ما اخترنا كنظرية مركزية المثل القائل : "فى بيت المقامر لا تدوم السعادة" ، ومن الناحية الموضوعية التاريخ الإنجيلى للابن المسرف
>
> **El hjio prodigo** ، ومن ناحية الوسيلة المتبعة كوميديا الدسيسة للوبى ، ويخلطهم جيدا مع قدر من الموضوعات المعالجة للعادات فى مدريد وقدر آخر من الأسلوبية العاليه فإن ميرا دى أميسكوا قد تمكن من أن يقدم لنا كوميديا مازالت ، بوحدتها البنيوية والموضوعية ، تحظى بالاهتمام وإثارة التسلية لدينا[١١٠].

وبالطبع ، فلا نعدم وجود العقدة الدرامية ، والذهاب والإياب وهذا "الجر السريع للأقدام" لمسرحنا فى العصر الذهبى ، ومجموعة المواقف النمطية لكوميديا الدسيسة فى القرن السابع عشر.

إن الأعمال التى يطلق عليها ظاهرياً شبه تراجيدية يمكن أن تكون بمثابة حالة جديدة داخل القوالب المشتركة للتراجيكوميديا ، أى للحاضر المطلق من النهاية السعيدة ، ولكنها لا تحظى من الناحية البنائية أو الموضوعية ، أو الشكلية ، بوجود العناصر المكونة للتراجيديا التى بوسعها أن تسمح لنا بالتفكير فى استعادة الجنس الذى اندثر فى إسبانيا - كما رأينا - وكذلك فإنها لا تسمح بالحديث عن أسبقية على الأعمال التراجيديه التى كتبها كالديرون دى لابركا ، مؤلف الجنس الذى سيكون فى جانب آخر ، رائدا أو على الأقل يقوم بمهمة رابطة الاتصال.

وضع رويث رامون **Ruiz Ramon** (١١١)، ميزانًا عادلاً للخصائص العامة لمسرح أميسكوا فأبرز من خلاله أن مؤلفنا يتميز بتراكم الموضوعات والمواقف التى لا تخضع لوحدة داخلية ، من حيث تنتج الدسيسة المعقدة ، التى تتراكم فيها أحداث تكسر بصفة مستمرة وحدة الحدث الرئيسى ، والتناسق الداخلى وتضفى حالة من الظلام على مخطط العمل. وكون هذه الحالة من "عدم التناسق فى الحدث" أمراً اختيارياً لدعوة المتفرج إلى التبصر والبحث الذاتى عن تجزئة موضوعية ، كما يشير إلى ذلك ويلسون **Wilson** وموير **Moir** (١١٢)، يعد موقفًا فى صورة تفسير حليم لفقدان المقدرة الدرامية بقدر ما ، على الأقل فيما يتعلق بالبناء العضوى للأعمال.

وفيما يخص اللغة والبنية ، فإن أميسكوا يعد أحد كتاب مدرسة لوبى دى بيجا ، إلا أنه يحاول ، تدريجيًا إدخال عناصر تتميز بالصيغة والبديع وتعقيدات أخرى تصل إلى حد الإفراط ، فى بعض المناسبات ، وتعد بمثابة خصائص لكاتب مسرحى يمثل فترة انتقالية صوب مدرسة كالديرون دى لاباركا **Calderon de la Barca**.

جـ- تحليل موجز لعمل مهم

بطل وشجاع ورصين Galan, Valiente y Discreto

هذا عمل ينتمى فى نشأته إلى منبع قائم بين جدران مسرح البلاط ، ملىء بالخدع ذات الميكنة المسرحية الخالصة و"غمزات" موجهة إلى المتفرج. يتمثل النزاع فى رغبة الدوقة فى الاختيار بين أربعة من الفرسان يتقدمون لطلب يدها واحداً يحبها لجمالها شريطة أن يكون بطلاً جسوراً ورصيناً وحتى تتأكد من هذا الحب الخالص ، تستخدم

أسلوب التخفى ، المورد الذى تكرر آلاف المرات فى الكوميديا ، حتى أصبحت الدوقة تظهر فى صورة بورثيا ، خادمتها ، ثم بعد ذلك ، يتم الانتقال إلى ما من شأنه أن يثبت من ذا الذى يكون بطلاً حقًا. وحتى يتم إثبات الرصانة والجرأة توجه الدعوة لتنظيم سهرة ومبارزة يتبارى فيهما الفرسان ، وبالطبع فإن الإسبانى المتطلع إلى الزواج (فادريكى **Fadrique**)يلعب وكل شىء فى صالحه ، فقد قام خادمة فلورو **Floro** بحكاية خدعة أسلوب التخفى على أسماعه ، مما جعلة يتوجه إلى المطلوبة بوريثا **Porcia**، التى هى فى الحقيقة دوقة ، ثم بدأ يبنى تحركاته على هذا الأساس.

تتولد أنوية التوتر فى العمل ، بكل دقة ، من تفعيل آلية الشخصية المتغيرة ، وحتى يتم تصعيد عملية النزاع يضاف إليه : مقاومة الفارس الإسبانى من قبل الفوارس الإيطالين الثلاثة ، واحتجاجات الدوقة على طول العمل بأنها لا تريد الحب وترغب فى الانتصار عليه ، والمنافسة الغرامية بين الدوقة وبوريثا ، والتى تولدت عن الأخطاء الناجمة عن مورد التخفى ، وبالطبع ، التوتر الخاص الناجم عن المنافسة فى السهرة والمبارزة ، بكل هذه الحيلة تتطور الكوميديا فى لعبة ذكاء ورصانة ، وفهم للحقائق العامة .. ، الذى يبدو فيه الإيقاع السريع للحدث وقد استبدل هنا بالكلمة البطيئة ، وذلك لتوسيع الفكرة المركزية فى شكل عرض متواصل للقريحة ، وبهذا كله يتم الوصول إلى النهاية (وحتى الآن تبقى خدعه أخيرة من جانب الدوقة : تلقى بصورة مرسومة على نسيج ، يحملها فادريكى **Fadrique** فحسب ، إذ الفرسان الباقين ، طبقاً للباس التخفى ، يعتقدون بأن الصورة للخادمة بوريثا) مع انتصار حب الفارس الإسبانى.

يسير البناء الدرامى للعمل فى أسلوب متسلسل ، على إيقاع التفكير الخاص بمسرح البلاط ، ولعب العقلاء الذى يميزه ، سأعمل هنا على إبراز ، بالدرجة الأولى ، وفرة التماثلات والتعادلات : أربع مداخلات متتالية لطالبى الزواج الأربعة ، مقطعاً مكونًا من عشرة أبيات لكل منهم ، وفى النهاية إعادة لجمع ما تقدم ، مع وجود التعارض الفورى المتماثل فى مداخلة المهرج (٢٦ ث) ؛ مع الإتيان مباشرة بالحوارات الجانبية المتتالية (٢٨ ث ، ٢٩أ ، ٣٣ث) ؛ كلمات الرسائل التى بعث بها المتطلعون إلى الزواج إلى بوريثا **Porcia** ، اعتقاداً منهم بأنها الدوقة ، وهى الكلمات التى يغنيها الموسيقيون فيما بعد ، وترتبط مع المضمون بعلاقة ما (٢٦ث ٣١ث ، ٣٢أ) بنية السؤال - والإجابة (٣٤أ) ، الأسئلة والأجوبة العديدة (٣١ ث - ٣٢أ) ، إلخ. وأخيراً ، يفرض ويلاحظ ثقل الصنعه الآلية ، والتقنية .. غمزات موجهة إلى المتفرج القادر على التعرف على هذه الدرجات المترعة بالحنكة "الفنية".

فى العمل تتفوق المداخلات الخطابية على الحوارات القصيرة والسريعة ، ليس فيما جرت العادة على استعماله كثيراً فى الكوميديا فحسب بصفة عامة (الديكور الذى يتم التعبير عنه بالكلمات) (٢٦ أ) ؛ الحدث المعبر عنه بالكلمة (٣٤أ) ، الحوارات الذاتية (٢٦أ) ؛ حديث مطول عن "الديكور" (٢٥ ب) ، بل فى مجموع الكوميديا كلية ، والذى يوزع شيئًا فشيئًا كنوع من توسيع بعض الأفكار القليلة ، فى الحوارات الحادة التى تعنى بالملامح البارزة على لسان الأبطال والبطلات ، مع تكرار لبنية المقارنة ، والتوضيح بالأمثلة والطباق ، ضمن "مناخ" ، كما رأينا ، مفعم بالكلمات وتقل فيه الأحداث. ليست هناك ضرورة إلى ضرب الأمثلة ، لأن هذا يعنى سوق العمل بأكملة ، ولكن يكفينا للتدليل على ما نقول هذه العينة من "المهارة المتعقلة" ، دون فادريكى **Fadrique** – "قلبى ، نبقى طيبين" دون أن ندرى ما إذا كان ذلك حسنًا أم سيئًا / معروفًا أم إباءً ؛ / لعمل القريحة. / إنها ترد القفاز ، / لأنه أصبح على مقاسى ؛ / وبعد ، أو تحتقرني؟/ وبعد ، أكون حبيبها هباءً ؟/ إنها لم ترد القفاز / حتى تدعنى معه / وبعد ، ألم تكن قاسية؟ وبعد/ أأنا محظوظ ومفضل؟ (٢٩ب) إذا أردت فانظر أيضًا (٣٢ ب – ٣٣أ) ، إلخ.

وفيما يتعلق بالتقنية الدرامية لابد لنا أن نبرز ثراء ووفرة الإمكانيات الخاصة بالمهرج فلورس **Flores** الذى يتفوق على التظاهر بالظرف من جانب الأبطال وعلى آلية بنية الكوميديا. هذا بالإضافة إلى النكات اللغوية (٢٨ث ؛ ٢٩ ث ؛ ٣٥ إس ، ٢٤ أ ، ٢٤ ث) ، سلسلة من الألفاظ البلاغية الخاصة بالخدم حول مبارزة الأبطال (٣٥ ث – ٣٦ أ) إشارات مهذبة فى أسلوبها (٢٢ ب) " موعظة تسير مع إيقاع العمل" [لأن أكون / من الأرض فقط كنت ، / فمن الأرض خرجت / وإليها سأعود" (٢٣ث)] ، استخدام الألغاز (٢٣ ٣ ، ٢٦ ب) ، .. فيوجد فى قيامه بالدور مكونات ذات فاعلية درامية كبيرة ، كدخوله إلى حلقة التمثيل فى صورة رجل مجنون ، مما يجعله قريبًا من المهرج فى مقدرته على قول الحقائق ؛ تقنية الحديث فيما يسىء إلى سيده (السيد فادريكى) حتى يهىء الدوقة لنفسه ، وخاصة ، تفوقه على الطابع المتبلور لمهرجى الكوميديا بهذه الدرجة من الإيماءة الجميلة للخادم الذى يقدم لسيده المسكين كل ما حصل عليه من الإيطاليين الثلاثة المتطلعين للزواج كى يتمكن من شراء جواد يشترك به فى المبارزة (٣١).

يعد الارتقاء بالأسلوب فى أعلى درجاته مميزاً ، بالتوافق مع ما رأيناه حتى هنا لهذا العمل ، التلميحات المهذبة ، ملامح الاتجاه الذى سيظهر على يد كالديرون ، الألمعية بالكلمات ، التكرار ، "السفطة"[مع بعض النكات من جانب المهرج كتضاد]

(٢٩ث) ؛ كل ذلك يضفى على العمل لوناً من التسلية التى تتكر داخل أرجاء البلاط والتى في مناسبات غير قليلة ، ترتفع فوق القمة البارزة لمسرح القصور من أجل الوصول إلى حصة من التأثير البالغ ، والتى ربما لا تكون بمثابة أفضل الأشياء لجذب المشاهد - القارىء فى أيامنا.

لا تكمن القيم الخاصة بهذا العمل فى المجال التصورى الأيديولوجيى : نوع من "لعب الصالة" لبعض النبلاء وامرأة من الطبقة النبيلة. إنها الأبهة ، والفطنة ، والمجاملة والتورية والأحداث المتعلقة ببعض سكان القصور أمام قانون الفروسية للزينة والشجاعة والرصانة وحول هذا المضمون العالمى ينفرد أحد العناصر الهامة : موضوع المرأة الأبية (على سبيل المثال ، ٣٥ أ ، ب) ، الاختيار فى الزواج (٣٥ ب) قضية الثراء - وطبقة النبلاء (٢٨ ب) .. ، وأيضاً فتحظى بأهمية لا تنسى تلك المفاهيم المذكورة حول نظام القيم والمعلومات المحددة عن إقامة السهرات والبارزات بمالها من عالم معقد من القواعد والأشكال ، التى تضعنا أمام جانب هام من الثقافة الخاصة بالنبلاء فى فترة الباروك ، تعمل على تقريب بعض الكلمات المتواصلة من هذه الكوميديا إلى الجنس المعروف من السرد المكتوب من وجهة نظر شعرية للاحتفال والتمجيد.

٢- لويس بيليث دى جيبارا (١٥٧٩ - ١٦٤٤)

Luis Velez de Guevara

كما هو الحال بالنسبة لميرا دى أميسكوا ، نجد أن النظام الدرامى الذى سار عليه لويس بيليث دى جيبار يندرج ضمن النظرية التى تبناها لوبى دى بيجا ، ولابد أن نوضح بأن الكاتب قد جمعته بلوبى دى بيجا صداقة وثيقة ، واقتسما فيما بينهما غار النجاح وتصفيق جمهور الكوميديا.

(أ) صورة موجزة لحياته

ولد فى إيثيخا **Ecija** عام ١٥٧٩ ، ينتمى إلى أصول يهودية ، مما أدى بجيبارا إلى تحمل عبء الحرمان من حق الامتياز الاجتماعى الذى كان يعنى ، فى القرن السابع عشر ، أنه لا يملك دما نظيفاً من التلوثات السامية ، إنها المشكلة الإسبانية الحادة للتفريق بين الأعراق ، التى أصبحت تضع ضوابطاً على الثقافة والحياة اليومية للقرن السابع عشر. غير جيباراً ألقا به وذلك نظراً لنسبه اليهودى ، وكما يذكرنا رودريجيث ثيبادا **Rodriguez Cepada** ، فقد كان فكره يعبر عن أفكار المسيحى الجديد ، وهو أمر يمكن رؤية انعكاساته الهامة فى أعماله ، على الرغم من أنه يعمد إلى الانضمام إلى الطبقة الحاكمة[١١٤].

أنجز بعض الدراسات فى **Osuna** "أوسونا" ، وما كانت حياته بعيدة عن هذا المصير المشترك للإنسان الإسبانى فى القرن السابع عشر : المشاركة فى الحملات العسكرية. اشترك جيبارا فى معارك جرت فى إيطاليا والجزائر العاصمة ، دون أن يحصل من وراء ذلك على عطايا أو مكافآت هامة. وكما جرى مع الكثيرين من كتاب المسرح فى القرن السابع عشر ، ظل جيبارا مرتبطاً بطبقة النبلاء كى يتمكن من تحصيل بعض المكاسب حتى يكمل بها ما يحصل عليه من وراء بيع أعماله الكوميدية : شغل مناصب لدى الماركيز دى بنيا فيل والكونت دى سالدانيا ، إلا أنه لم يتمكن من الخروج من دائرة الفقر.

أضحت المشاكل الاقتصادية ، كما يذكر لنا المشتغلون بالكتابة عن حياته ، أمراً ثابتاً فى أموره الحياتية وقد انعكس بوضوح فى كثرة سؤاله ، وهو ما اشتهر عنه ، إلا أنه لا يجب أن نتطرف فى النتائج ، فعلى سبيل المثال ، نجد ديوان الرسائل الخاص بلوبى دى بيجا يبين لنا عن الطلب المتواصل فى غير ملل من جانب لوبى كى يستجدى عطاء الماركيز دى سيسا ، ومن المفترض أن يكون وضع لوبى أكثر سعة ، مثلما درست ذلك فى مكان آخر[١١٥] ، رغم بقائه على "فقرة" فى نهاية حياته ، كما رأينا.

وحتى نكمل البيانات عن حياته فلدينا الشاهد القيم للرسالة التى وجهها ابن بيليث دى جيبارا ، خوان بيليث **Juan Velez** فى عام ١٦٤٥ إلى جوزيف بيثير **Joseph Pellicer**. إلا أن المناطق المظلمة والثغرات الكثيرة ترجع بلا شك إلى حالة الارتياب من جانب مسيحى جديد حاول أن يغطى ويوارى معلومات خاصة بحياته الشخصية[١١٦].

(ب) تصنيف وموجز نقدى لأعماله :

مارس بيليث دى جيبارا الموضوعات الدرامية الأساسية التى كانت شائعة فى القرن السابع عشر :

- الكوميديا الدينية ، موضوعات إنجيلية : جمال راكيل **La hermosura de Raquel**
- كوميديا أعياد الميلاد : كوميديا دينية عن ميلاد المسيح **Auto del nacimiento de Cristo.**
- موضوعات شعبية : طفلة جوميث ارياس **La nina de Gomez Arias**
- موضوعات من التاريخ الوطنى : الشيطان فى كانتيانا **El diablo esta en cantillana**، تقلد السلطة بعد الموت **Reinar despues de morir**

- موضوعات تتعلق بالعادات ، والمعطف والسيف ، بمقترحات شخصية : قمر الجبال **La luna de la sierra**، جبلية لابيرا **La serrana de la Vera**
- المسرحيات الهزلية : السخرية المناسبة **La burla mas razonada**جرب الولائم **La sarna de los banquetes** •

لابد لنا من أن نبرز هنا ، كخط مميز لهذا الكاتب المسرحي ، عدم ميله المفرط إلى كوميديا المعطف والسيف ، التي كانت الشكل الأكثر شيوعًا ، وتكراراً ومواظبة في ساحات العرض المسرحي. ولا يعني هذا أنها لا تدور في إطار القوالب التي وضعها لوبي **Lope** ، ولكن الأمر المهم ، ضمن كتاباته للفن المسرحي ، هو تفضيله لكتابة المسرح "المحترم" الذي يقوم بأدوار البطولة فيه أمراء وملوك ، ويبني على قاعدة من المضامين ذات الدوافع التاريخية للأحداث الوطنية أو الخارجية. هذا نوع من الكوميديا، يقترب بما لشخصياته من أصل عريق ، من الأسلوب الرفيع الذي تتطلبه البلاغة ، إنها المسرحيات التي يطلق عليها سواريث دي فيجيروا في كتابة : الراكب **El pasajero** مسرحيات "الجسد" ويطلق عليها بانثيس كاندامو في كتابه : مسرح المسارح " **Theatro de los theatros**"المسرحيات المصنعة ، ولكن هذا لا يعني العوده إلى التعريق الاجتماعي بين الشخصيات تبعًا للقواعد الخاصة بالتراجيديا الكلاسيكية ، بل التحرك داخل القواعد التي أوردها لوبي دي بيجا في مؤلفه : الفن الجديد **El Arte nueno** والتي يفسرها خوان مانويل روثاس **Juan Manuel Rozas**تفسيراً صائبًا يقول فيه :

إن اختيار لوبي لموضوع عن الملك يعني اختياره لشخصية كلاسيكية تراجيدية ، تختلط ، فيما بعد ، طبقًا لبنية أعماله ، بالشخصيات العامية الوضيعة[١١٧].

بالطبع فإنه بالامكان تعدد النسب ، فبعض النقاد ، مثل ويتبي **Whitby**، مع ما يضيفه بار **Parr** [١١٨]، يمنحون الأعمال طابعًا تراجيديا ، كما هو الحال في : الجيلية .. تقلد السلطة .. والغيرة الزائدة **Los celos hasta los cielos**، واستيفانيا التعسة**La desdichada Estefania** ، ومن جانبه ، يتوقف سوليبان **Sullivan** [١١٩]، عند تحليل مسرحية : تقلد السلطة .. وذلك تحت وجهة النظر نفسها. إن ما يهم هنا ، أكثر من ذات المشكلة الخاصة بطهارة الأجناس ، القضية التي كثر النقاش حولها ، هو الإمكانية التي يفتحها كل هذا أمامنا عن "الإيقاع" والموقف الدرامي لبيليث دي جيبارا في نفس الخط الذي يسير فيه ما قلناه آنفاً.

الأسطورة ، والرومانثي ، والمدونات التاريخية ، تعد مصدراً لمضامين درامية بالنسبة لبليث دي جيبارا ومجموعة من الشخصيات ذات الأصول العريقة بداية من

جـوثمـان الطيب **Guzman El Bueno** وحـتى الأمـيـر كـارلوس **El Principe Carlos**، مروراً باينيس **Ines** صاحبة البرتغال ، وفيليبى الثانى **Felipe II** وخوان دى اوسـتريا **Juan de Austria**. وكما يلاحظ ، بحق رويث رامون[١٢٠] ، فإن ذلك بمثابة بطولة لشخصيات من التاريخ الإسبانى فى دور مثالى. ولكن بفكرة البطل "المتوقع من الشخصية" والتى تؤدى إلى تحويل الأعمال إلى "آلة لصنع البطولة" ، مؤلفة بين مواقف مختلفة ، ولكنها ذات معنى متطابق ، مما يصبح ذا وقع سلبى على فردية الشخصيات وما يتعلق بالانطباع عن الواقع. ولكن لويس بيليث دى جيبارا يحل أيضاً على لحظات ممتازة من الغنائية والتوتر ، ولا تبدو مقبولة الأسباب التى يذكرها كل من ديلسون وموبير [١٢١] ، حيث يبدو لهما أن الموضوعات البطولية وطريقة معالجتها يمكن أن تحتوى على مواقف منعزلة من الهجاء لهذه الدوافع.

لقد أشرت إلى التجمع الواسع للشخصيات البطولية الذى يبديه لنا مسرح بيليث دى جيبارا ، وقد حان الوقت لاعطاء بعض الأمثلة. دون خوان دى اوستريا يظهر فى عمل : نسر الماء (..) **El aguila del agua** وعن الحدث التاريخى الشهير لجوثمان الطيب كتب : الملك أقوى تأثيراً من الدم **Mas pesa el rey que la asangre** . أما شخصية دون بدرو القاسى **Don Pedro el cruel**، الموضوع المسرحى الشائع ، فنجدها فى العمل : الشيطان موجود فى كانتيانا **El diablo esta en cantillana** ويأتى الدافع الهادف إلى تحضير المدينة وامتداح القرية ، مع ظهور عدالة الملكة إيسابيل ، ضمن صفحات عمله : قمر الجبل **La luna de la sierra** والحياة الرومانتيكية لإينس دى كاسترو تحولت إلى موضوع درامى على يد بيليث دى جيبارا فى مسرحيته : تقلد السلطة بعد الموت ، حيث يتناول فيها مؤلفنا من جديد موضوعا ذا معالجة أدبية خصبة ، له مقدمات سالفة مثلما يحدث فى عمل : فيريرا أكاسترو ، وبيرموديث نيسى المثيرة للشفقة ، ونيسى الملكة المكلله بالغار ، وشواهد أخرى من القرن السابع عشر[١٢٢] ، ولكن من أجل أن تقدم رواية تامة ، من المحتمل اغتنامها أكثر من جانب السجلات العاطفية للحب الذى تحول إلى شعر جميل أكثر من القضية السياسية التى تنطوى على حدث ذى تأثيرات متناقضة ، وعن التاريخ الأجنبى كتب : تامورلان فارس العظيم **El gran Tamorlan de Persia**

أعتقد أن البروفيسروة بروفيتى **Profeti**، رغم اقتراحها بعد ذلك لوسائل أخرى للوصول إلى أعمال بيليث دى جيبارا ، فإنها تقدم لنا نظرة إجمالية صائبة عن الأهمية التى يتمتع بها مؤلفنا:

> إن توازنة ورقته وتهكمه الأنيق تبرز الحفاظ على الأسطورة المسرحية ، وتأمين الأسلوب الذى أعاد فى مرات عديدة المقارنة مع لوبى وكذلك مع الطبيعة الكثيفة والفكاهة التلقائية[١٢٣].

رغم أن بيثليث دى جيبارا قد طرح بأصالة ما حلا لعقدة وتطور الحدث (هكذا يذكر بالبوينا **Valbuena**، عدم انهاء العمل بالزواج أو الموت) : على الرغم من أنه يتميز بالمعالجة الشائعة للشخصيات والموضوعات ذات الجذور الواقعية .. ، رغم "خصوصيات" مسرحه .. إلخ. فليست أسباباً لاقتلاعه من هذا العمل المشترك التمييزى. إن الأربعمائة كوميديا – التى ، طبقًا لما يقوله لنا بيريث مونتلبان **Perez Montalban** فى عمله : من أجل الجميع **Para todos** كتبها بيليث دى جيبارا – تتدرج بقوة ضمن إطار "القواعد" كما رأينا حتى الآن ، للنموذج المقبول والمرحب به داخل مساحات العروض المسرحية. مرة أخرى نجد أنفسنا أمام مقاييس لهيكل – صيغة ونجاحه مؤكد تمامًا ، ومع هذا ، فإنه فى بعض المناسبات ، يمكن أن تكون التنوعات هامة ، وتعطى للعمل درجة ما من الاستقلالية : ومثال على ذلك عمل بعنوان : جبلية لابيرا **La serrana de la vera**، بهذه البطلة غير المعتادة ، ذات الملامح الرجالية ، المنتقمة لشرفها المفقودة ولكنها تنهى حدثها بنهاية مأساوية ، على الرغم من أن جيباراً لكى يحصل على هذه النهاية لزم عليه أن يستعين بعدد محدود من الموارد البنيوية والشكلية التى حصل بها ، مع هذا ، ذلك الانطباع القوى المتناقض من العنف فى البيئة الريفية ، الذى تم تناوله لمرات عديدة فى صورة مثالية.

(جـ) تحليل موجز لعمل مهم :

الشيطان موجود فى كانتيانا

El diablo esta en cantillana

إن العمل كما سنرى فيما بعد ، يندرج ضمن التناول المألوف لموضوع الملك بدرو – القاسى أو العادل – ، الذى تمت معالجته بإسهاب فى مسرح العصر الذهبى. كما برهن على ذلك وحلل العديد من الدراسين.

يتولد النزاع من جراء تطلع دون بدرو ، المتزوج بدونيا ماريا ، للزواج من نفس السيدة التى يتطلع إليها تابعه دون لوبى ، ويطلب منه ، زيادة على ذلك ، أن يهيأها لتصبح من نصيبه هو هذا الدفاع المركزى يولد أنوية عديدة من التوتر على مدى الحدث الدرامى ، والتى تتجزأ باستخدام الفواصل الكوميدية ، وأحداث الربط أو المواصلة ومن بين الأمور الأولى يكفى أن نذكر أهمها : شك دون لوبى فى أن محبوبته قد أعطت للملك أمالاً وغيرة هذا حين يرى محبوبته إيسبيرانثا محطًا لكلمات الغزل من جانب الملك بدرو فى حضرته : الخطاب الذى تكتبه إيسيبرانثا **Esperanza** إلى الملك.

ويمليها دون لوبى ، ولكنها تضيف فيه أنها تحب هذا ، وهو ما يؤدى إلى قيام الملك غاضباً ، بنفيه إلى ارشيدونا **Archidona** ، ربية دونيا ماريا ، والتأكد فيما بعد من الخديعة ، لقاء الملك ، الذى يتواجد عند باب إيسبيرانثا مع والدها وأيضاً مع دون لوبى ، الذى تخفيه فى شكل شبح يحضر ، من المنفى ، فى كل ليلة ، لزيارة محبوبته : نفى الملك لوالد إسبيرانثا وكذلك لأخيها إلخ. هذه المواقف المتوتره يتم بناؤها ضمن إطار كلى يكون أحد أركانه أيضاً الوصف الطويل لإشبيلية (I، ٥٦٥ وما بعدها) احتجاجات الحب الجميلة (II، ٧٧٢ وما يليها) ، المشاهد العامرة بفكاهة ريفية

(III، اوما يليها) ، لها طابع المسرحيات الهزلية ،إلخ ، داخل هذا النظام المألوف لبناء الكوميديا الذهبية يمكننا أن نبرز فى العمل الذى نحن بصدده أن النزاع قد طرح مبكراً جداً ، بحيث نرى فصول العمل تنتهى بالمستوى الكوميدى ، فى الفصل الأول ، رغم أنه يتم بتصريحات تكشف عما سوف يحدث (بداية من هذه الليلة عليه أن يتمشى / الشيطان فى كانتيانا) وكذلك فى مستوى احتجاجات الحب المثالية والجميلة ، فى الفصل الثانى ، حتى يتم الوصول إلى حل عقدة النص داخل العمل ، الذى يتم بطريقة ميكانيكية خارجة عن المعتاد ، خاضعا لذاتيه شديدة. تكسير سير العمل – على الرغم من انه ليس بسبب هذا لا تصبح المسرحية هامة وفاعلة – ، حيث إن الملك يغير موقفه فجأة : يقدم يد إيسبيرانثا إلى لوبى بالإضافة إلى تقديم اقطاعية له كهدية ، وإلى القديس دون خوان دى ريبرا **Don Juan de Ribera** مسبحه وردية ، وأما الملكة دونيا ماريا فقد وعدها بألا يعود لإثارة غيرتها.

من خلال وجهة نظر التقنية الدرامية علينا أن نبرز اللجوء إلى استخدام مشاهد الأحلام (II، ٦٧٣ وما يليها) ، والتى تعمل على توافق حلم إيسبيرانثا حول مجىء دون بدرو مع الواقع ، وكذلك الفاعلية الدرامية لمراد الشبح (دون لوبى متخفيا حتى يتمكن من زيارة محبوبته) ، وهو ما يتولد عنه الكثير من مشاهد الفزع ، للملك نفسه

(III، ٧٤٤ ومايليها) ، وفى القرية ("يجر سلسلة / يطلق أنات حزينة ، / شبح تبد وعليه أمارات الوحشية / يساوى أو يزيد / بماله من قامة عالية تكملها رأسه / مبنى البلدية ، / ولهذا السبب نفسه / هناك الآلاف من المرضى بسبب الفزع") (II، ١١٩ – ١٢٦) ، وكمورد فكاهى : تأتى هذه النوعية من المسرحيات الهازلة التى سوف أشير إليها فى مرات قادمة.

هناك مشاهد ذات تأثير درامى كبير ، مثل ذلك الذى يظهر فيه دون لوبى وهو يملى الخطاب على إيسبيرانثا **Esperaza**، بينما تقوم هى بترديد الكلمة الأخيرة (II، ٦٢ وما يليها) ، والاستشهاد الملح للرأس ، كهاجس لم يتم ، إلا أنه يستخدم من أجل خلق حالة من التوتر (I، ٨ ؛ ١١٩ – ١٢٠ : II، ٢٢١ – ٢٢٢ ؛ II ٢٤٦ – ٢٤٧) ،

إلى جانب مواقف غاية فى التناقض : لوبى – "أغلقه ، فإذا ما كان مملوء / هذا الكأس بالسم. / فبدون النظر إليه أتجرعه). (II، ٨٣ – ٨٥) ؛ لوبى – " بهذا الفضل ، ليلة أمس / استقبلتنى عندما كان بوسعى لو لم يكن تقليداً / أن أرثيها بدموع حزينة / وفيما تبقى من الفجر حتى طلوع النهار / بغيرتى وباشتياقى ، / جعلت من السرير ومن صدرى ، ميدانا للحرب") (١ ، ٨٠٦ ، ٨١٤) الأمر الذى يصل إلى منتهاه فى الأسلوب المتضمن للدعاء بالشر على الملك من جانب إيسبرانثا : أدعو الله ألا يرثك ابنك ، ويبين دمائه / ترى جسدك ملفوفا / ولتكن نهايتك كالأوغاد" (١١ ، ٣٧٦ – ٣٧٩). وعلى جانب آخر يوضع الوصف الطويل لإشبيلية (١ ، ٥٦٥ وما يليها) ، والذى يبدوو كما لو كان مقدمة تمتدح فيها مدينة ثم إدراجها ضمن جسد الكوميديا ، لغة وإيقاع المهرج ، الذى يبنى خطابه بناء على موارد مستمدة من العادات والتقاليد ، هجمات على الأطباء ، أملوحات لغوية ، تلميحات كوميدية ، أحيانًا ما تأتى فى تناقض جاف ، هكذا ، بعد الإعراب عن الألم الذى تعانى منه إيسبيرانثا : رودريجو **Rodrigo** . – "رغم عدم وجود دون بدرو ، / إلا أن إلا أننى لا أعدم رفقة / (١١/٤٠٦ – ٤٠٩) و ، خاصة ، الرد الكوميدى للدعوة القاسية بالشر من جانب ليونور **Leonor** : "أتضرع إلى الله إذا ما هممت بالاغتسال / أن ينفذ منك على وفرته / الصابون واللوف" (١١ ، ٤٤٨ – ٤٥١) والتناقض فى المشهد الذى يفتتح به الفصل الثالث يعد فى غاية الجلاء والبيان ، حيث تظهر فيه شخصيات مثل رودور يجو **Rodrigo**، خادمًا وكار اسكا **Carrasca**، عمدة مزارع ، وثالاميا **Zalamea**، شييخ ، وعمدة .. والذى يبدو مسرحية هزلية حقيقية ثم إدراجها فى الكوميديا ، بما لها من لغة ومواقف وأشخاص مميزة ، ومعروفة حق المعرفة ، مثل تقنية المهنة تلك التعددية فى الخطط والمستويات الأسلوبية ، والتى مازال بالإمكان ضرب الأمثلة لها فى العمل الذى نحن بصدد الحديث عنه ، بالتلميحات المتكررة المهذبة (١ ، ٢٨ ، ٢٦٨ ، ١٢٥ ، ١١ ، ٥١١ – ٥١٢ .. ..) ، تلميحات أدبية (١ ، ١٦٧ ، ٢٨٤ ..) إدراج الأغانى (١١ ، ٢٥٤ وما يليها) وخاصة بالفقرات المتعلقة برفعة الأسلوب التى تأتى متوافقة مع الديكور الذى يتم التعبير عنه بواسطة الكلمة وذلك لخلق طبيعة جميلة أو متوافقة مع لحظات السمو العاطفى" هناك أيضًا ملامح للذكاء الأسلوبى مثل التلاعب المتكرر باستخدام اسم ومضمون مسمى "إيسبيرانثا" : (١ ، ٧٦٩ – ٧٧٠ ، ٧٩٥ ، ٧٩٧ ، II ٤٨٥ – ٧٢٥ – ٧٢٧ ، الخ).

فى مخطط المضمون – الأيديولوجى تبرز من غير شك ، قضية مجموعة من العلاقات مثل : التابع – الملك بالإضافة إلى تقويم الملكية. كما أن هناك خلفية معروفة ومكررة للأمور المطروقة فى العادة والتى ليس الأمر أمر توقف عندها (قيم الأصل ، والدم ، واللقب (I، ٤٢١ – ٤٢٣ – ٤٦٦ ، III ٢٠٥ وما يليها ، ٢٥١ – ٢٥٣ ،

إلخ). ؛ الإعلاء من شأن الحرب (٩، ٨٨١ وما يليها) مفاهيم عن الحب القادر ، الحب والغيرة ، المرأة والشرف ، إلخ.) ولكن الأمر الأساسى هو تقديم الملك القاسى ، الطاغية ، كثير النزوات ، المنتقم الذى يسىء استخدام السلطة ، مما يولد ، أمام الخضوع المطلوب ، مواقف مناقضة عند دون لوبى ، وإيسبيرانثا (بما فى ذلك خداعه والسخرية منه) ، طارحين ، فى نفس الوقت ، ريبة متكررة للالتزام والولاء الواجب تقديمهما للعاهل فى علاقته بهذه الحالة الخاصة بهذا الملك القاسى ،مما يؤدى إلى خلق مواقف غاية فى التوتر ، ومتناقضة ، بل يصل الأمر ببعض الأتباع مثل بيرافان **Perafan** يقدمون الولاء والطاعة لكل ما عدا الملك ولكن حتى نفهم المسألة فى إطارها الصحيح فليس لنا أن ننسى بأنها تتناول هنا شخصية بدرو القاسى ، التى تربطها بالتاريخ والتراث الأدبى صلة قوية وأنه فى النهاية ، ينتصر الملك على نفسه ، يتخلى عن حبه لاسبرانثا ثم يعلن عفوه وتوزيعه للهبات ، وهو ما يمثل دورا يرمز إلى استعادة أسطورة الملكية ، طبقًا للدراسة التى أجريتها على مسرح لوبى.

٣- خوان رويث دى ألاركون (١٥٨٠ - ١٦٣٩).

Juan ruiz de Alarcon

للأعمال التى كتبها خوان رويث دى الاركون دلالة خاصة ، فهى تعنى "المساهمة الأمريكية فى فن الدراما الإسبانية" ، حيث رغم ولادته بالمكسيك ، مارس نشاطه على أرض إسبانيا ، وعلينا أن نجعل نصب أعيننا ، ما يبرهن عليه أورتون أرونيث **Othon Arroniz** [١٢٥]، بأنه فى أواخر القرن السادس عشر شهدت المكسيك أماكن معينه للتمثيل المسرحى ، كما أن ساحات العرض المسرحى المستقبلية فى أمريكا سوف تكون مشابهة فى بنيتها وفى الأعمال المقدمة للساحات الإسبانية ، مما يعنى اشتراكًا مسرحيا بين أمريكا وإسبانيا ، إلى جانب ملامح أخرى مميزة.

(أ) ملمح بسيط عن حياته :

إذا تتبعنا البيانات التى يوردها مياريس كارلو Millares Carlo [١٢٨]، يصبح بمقدرونا رسم صورة لحياة مؤلفنا . فقد ولد فى المكسيك عام ١٥٨٠ ، وبدأ دراسته للقانون أتمها فى جامعة سالامنكة ، وبين ١٦٠٦ و ١٦٠٨ نراه يعيش فى إشبيلية. ثم يعود إلى المكسيك فى عام ١٦٠٩ وهناك يشغل مناصب تتعلق بدراساته القانونية. ولكن " قصة" ألاركون لابد لها أن تكون إسبانية ، ها هو يعود إلى مدريد عام ١٦١٤ ، ليعيش على أرضها حتى وفاته عام ١٦٣٩ ، شغل منصبًا عامًا مهمًا (مقرر مجلس الاسبان العائدين من المهجر فى عام ١٦٣٩) ، إلا أن كثيراً من آماله أصيبت بالفشل نظراً لما كان قد لحقه من تشوه فى جسده بالإضافة إلى وضعه كمكسيكى ، وكلها أمور تم وضعها فى الاعتبار قبل النظر إلى عمله وثقافته الراسخين فى تخصص القانون.

شهدت حياته أوقاتًا مريره بسبب الإهمال الذى خضع له فى النشاط الاجتماعى والأدبى داخل مدريد وبسبب قسوة الأقوال الساخرة التى أطلقها كل من لوبى Lope، جونجرا Gongra، ومونتلبان Montalban وكيبدو Quevedo ، أميسكوا Amescua، ويترسو Tirso، إلخ كان محطاً لهجمات لاذعة بلا حساب ، ولشتائم قاسية أصابته بالمرارة وبرهنت على تمتع القائمين بالهجوم بمسحة هجائية رافضة ، ربما أن الحقد الإسبانى يشرح لنا السبب فى هذه الطعون المتكررة ، حيث نعلم أن رويث دى ألاركون قد جمع ثروة كبيرة ، وكان يحوز خدمًا وسيارة (ولنقارن هذا بسهاد لوبى دى بيجا حين ظل يطلب كل شيء يأتيه راعية من راعيه دون سيسا). وقد شن أعداؤه الهجوم عليه بسبب تباهيه مراراً بأصله السامى – بالإضافة إلى السخرية المتواصلة من ظهره الأحدب – ، ولكن ! ماذا يمكن أن يكون أكثر دلالة من هذه الرغبة فى تبجيل الألقاب حين وصل الأمر إلى مقارنته بقردة! منع من بعض الأوساط الأدبية لدرجة أنه حيكت محاولة لإفساد حفلة افتتاحه لأحدى أعماله الكوميدية، كما أنه علينا أن نفسر ، من خلال هذا الجو العام ، الإيقاع "الدفاعى" الذى تتنفسه أعماله الدرامية.

(ب) تصنيف ونقد موجز لأعماله

يقترح إيبرسول Ebersole [١٢٧]، تصنيفًا للانتاج الدرامى لألاركون يمكن أن يكون ذا فائدة كنظرة عامة لأعماله :

– أعمال الدسيسة الغرامية : للحوائط آذان Las paredes oyen، الانتقال

طلبًا للأفضل **Mudarse por mejorarse** واختبار الأزواج **Examen de mardios**، الحقيقة المشبوهة **La verdad sospechosa** والعناصر المتميزة **Los pechos privilegiados** وكسب الأصدقاء **Ganar amigos**

- أعمال "شبه تراجيدية" : مالك النجوم **El dueno de las estrellas** القسوة من أجل الشرف : **La cueldad por el honor**

- أعمال تعتمد على استخدام السحر : اختبار الوعود **La prueba de las promesas**، كهف سالامنكة **La cueva de salamanca**، أوهاق مليلة **La manganilla de Melilla**

- أعمال دينية : المسيح الدجال : **El anticristo**

- أعمال الشرف والانتقام ، غازل سيجوبيا **El tejedor de segovia**

(يطلق جاريثا لورنتو اسم ، كوميديا العقده" [١٢٨] ، على أعمال : متطلبات الخديعة **Los empenos de un engano**، وشبيه نفسه **El semejante a si mismo.**

لم يكن ألاركون ، فى مواجهة ما كان شائعًا فى الفترة ، يبدى اهتمامًا بالحدث المزدوج و ، على العكس ، – متباعداً عن معاصرية – كان يبدى اهتمامًا أكبر ، مثلما حدث بعد ذلك مع موريتو ، بتحليل السلوك وهو ما يمكن أن يجد له دافعًا كبيراً فى دراسته القانونية والظروف الخاصة التى تطورت فيها حياته. وبالطبع ، نجد أن أعماله تعج بالهجوم على النمامين والمغالين فى الرأى. وكما يقول أنطوينو ريس **A. Reyes** [١٢٩]، ففى أعماله تتميز الصراحه والوفاء والشكر والرصانه ، فى النهاية نراه يعطى شكلاً لنوع يعرف باسم "الكوميديا الأخلاقية" ، معتمداً على النموذج الذى كتبه لوبى دى بيجا – وذلك حتى يدافع عن مثل أعلى من التعقل والتكامل و "الموضوعية" فى مواجهة الأشكال المعتادة والمنتشرة من الحيل المثالية : يعد البحث عن الرصانة والاحترام مما يميز أعماله ، ولا يأتى هذا راجعًا بالتحديد إلى أصله المكسيكى ، كما يزعم إنر يكيث أورينا **Henriquez Urena** وينفى **Menendez Pelayo**، رغم أن أصله المكسيكى ، – طبقاً لما يقوله رويث رامون **Ruiz Ramon** [١٣٠] أمكن حقًا أن يكون فاصلاً فى موقف التباعد أمام نظام القيم الاجتماعية والثقافية والدينية فى إسبانيا ويمكن أن يشرح موقفه النقدى كمراقب متيقظ ، الأمر الذى يدعو إلى الأخذ فى الإعتبار نظرته عن "البيئة الإسبانية" مثلما يحلل إيرسول **Ebersoe** [١٣٠] – أمكن حقا إن يكون فاصلاً فى موقف التباعد أمام

نظام القيم الاجتماعية والثقافية والدينية فى إسبانيا ويمكن أن يشرح موقفه النقدى كمراقب متيقظ ، الأمر الذى يدعو إلى الأخذ فى الاعتبار نظرته عن "البيئة الإسبانية" مثلما يحلل إيرسول **Ebersole** (١٣١) .إذا أضفنا إلى هذا مميزات حياته الخاصة ، فسوف نفسر ما هو جديد فى موقفه من الأساس الذى تقام عليه قيمة الفرد ، فى إحدى المناسبات ، لاعلى أساس من الدم الموروث ، وإنما على الفضيلة ، لا على أساس من التقاليد الدنيوية وإنما على أساس من العمل ؛ وهو الموقف الذى يقربه ، بلا شك ، من المسيحيين الجدد ، والذين عانوا – بالطبع لأسباب أخرى – من الريبة والتهميش الاجتماعى.

إن الرأى العام الصارم والمتبع للهوى ومبادئه القاهرة قد أضيرت كلها فى أعمال ألاركون : كسب الأصدقاء **Ganar amigos** ، العناصر المتميزة **Los peches privilegiados** ، وبصورة واضحة جداً فى : اختبار الأزواج **Examen de maridos**، والتى يريد أن يبرهن فيها على أن النميمة والحسد هما ، فى مرات كثيرة دافعان فى غاية الهشاشة يستند عليهما الرأى العام ونفس هذا الدفاع يعمل فى : رب ضارة نافعة : **No hay mal que por bien no venga** يقوم فيه البطل دون دومينجو **Don Domingo** بالالتزام بما يعتقده فى نفسه من أنه عدل من الناحية الأخلاقية ويخرج نفسه تماماً من الإطار الثقيل للرأى العام والنفاق الاجتماعى. هناك مواقف أخرى وثيقة الارتباط بالموقف التقديمى الذى يكشف لنا عن هذه الأعمال ، يهاجم فيها النمامين (للحوائط آذان) أو يدافع عن تفوق التقويم الذاتى للفرد وقواعد السلوك الناجمة عن هذا التقويم لما هو شخصى فى مواجهة الضغط القادم من كل ما يحيط به ، الذى رأيناه : (رب ضارة نافعه). يلخص رويث رامون **Ruiz Ramon**، بحق ، معنى هذا الأسلوب فى الكتابة ، قائلاً :

> حين تخلى الشرف عن لعب دوره كأسطورة اجتماعية دينية ، بدأ ألاركون فى تركيز اهتمامه على القيم الأخلاقية للسلوك ، مبدعاً بهذا الكوميديا الأخلاقية ، كوميديا العادات ، أو السجايا(١٣٢).

يبدو أن رويث دى ألاركون لم يكن يملك السهولة العجيبة التى كانت للوبى دى بيجا ولكثير من أتباعه ليرتجل ويكتب أعمالاً كوميدية بالسرعة التى فرضتها مطالب ساحات العروض المسرحية ، بالاضافة إلى أنه كان يشعر بنفور ما من التمسك بالأشكال والروتين اللذين وقعت فيها الكوميديا وقد أدى هذا بألاركون إلى العناية بالشكل (البنية والشعر) أكثر مما كان متبعاً، محولاً إياه إلى صناعة متأنية ، مثلما أشار ريتس(١٣٣) ، مما يجعل الوصف المعروف الذى أطلقه عليه مينينديث بيلايو صحيحاً : "رجل كلاسيكى وسط نظام رومانتيكى" ومن ناحية أخرى ، فما اتبع ألاركون ، دون

نقد مسبق ، كل ما يتعلق بكوميديا القرن السابع عشر ، مثل نهاية الأعمال بالزواج ، والدسيسة المزدوجة ، والإيجاز الأيديولوجي والشكلي ، ومعالجة شخصية المهرج ، مثلما يوضح أبريو وج . إتش سيلبرمان [١٣٤]. ومع هذا، إما لارتياحه للاستمرار على ما رسمه... من هيكل درامي أو قناعته بتفوقه ، فإن آلاركون قد تعود على تكرار نموذج الخير – الشر في شخصياته ، الأمر الذي يعني أنه استمر على وفائه لفنه الشعرى الخاص ، الذى ، على الرغم من أنه جديد ، يرتكز على نماذج التراجيكو ميديا ، كما رأينا ، ولكن هناك أمراً هاما في ذاته وهو أنه ، بالإضافة إلى الانحرافات التى أشرنا إليها فى بعض أعماله ، يتجرأ على التهكم (على سبيل المثال فى "الحقيقة المشبوهة") من الهياكل المسرحية و "النماذج غير الواقعية" التى صفق لها الجمهور العامى ("الحيوان المفترس" على حد تعبير آلاركون نفسه). كما يريد الدارس ريس **Reyes** فى عمله المذكور.

ومع هذا الذى رأيناه حتى هنا ، لابد لى من أن أقول بأن مارجيت فرانك **Margit Frenk** تقلل ، حديثا ، من شأن العديد من الملامح المميزة التى أتت تعددها الآراء النقدية عامة ، فى مسرح آلاركون : تقلل من مهارته فى خلق الشخوص والطباع (رغم أنه يشير إلى تفضيله لمخالفة القياس) ، مقدرته على فقد الشرف ، نبل الدم ، العادات ، دوره فى ميلاد الكوميديا الأخلاقية والعناية التامة بمسرحه نظراً للأعمال القليلة التى كتبها. ولكن رغم أنه مازال يعتقد ويصر على صحة المعتقدات الدرامية عند لوبى ، إلا أنه يظهر بعضاً من الملامح المخالفة : التفضيل الواضح لكوميديا المعطف والسيف ، "البراجماتية والعقلانية" فى الحب ، معلناً عن نفسه ككاتب "تقليدى ومحافظ" وعن لغة خطابية قليلة الأحاسيس ، رغم أنه صانع ممتاز للبنية الدرامية ومشعوذ ماهر للغة المسرحية"(١٣٥). أعتقد أن هذا التناقص يمكن أن يساعدنا فى نظرة صائبة ، معادلة ، لفن الدراما عند آلاركون.

(جـ) تحليل موجز لعمل مهم :

للحوائط آذان : Las paredes oyen

يعد هذا العمل لرويث آلاركون مثالاً نموذجًا للتناول الدرامي لمشكلة النميمة ، مع الحكمة الواضحة والقاطعة ، يتركز الحدث حول شخصين يتطلعان للزواج من سيدة هى "أنا" **Ana :** دون خوان **Don Juan** (قبيح ، وفقير ، لكنه "طيب") ودون منيدو **Don Mendo** (بذىء اللسان وصاحب نجاحات كبيرة مع النساء) تلتقى شخصيات أخرى لنسج الحدث (لوكريثا **Lucrecia**، التى تحب دون منيدو **Den Mendo** ويحبها الكونت ، الدوق ، الذى يقع فى حب أنا وبالطبع ، خدم وخادمات). هذا هو الخيط الذى ينسج منه حدث الشخصيات. الذى سيتم بناؤه كمثال لطباع تم تكوينها بهذا الصدد.

بوسعنا الإشارة إلى اللحظة البارزة فى العمل ، فيما يتعلق بالتوتر الذى يخلق وتطور الحدث الذى يعنى ، فى المقام الأول ، هجوم دون منيدو على دونيا أنا **Ana** فى حضرة الدوق (يعرف المشاهد أن السيدة ترفض دون خوان وتقبل دون منيدو) وذلك لتجنب أن يقع هذا فى حبها (٩٧٠ وما يليها) : على العكس ، فإن دون خوان يتكلم جيداً .. .. والسيدة تستمع إلى كلامه ، يتحرج موقف النمام ، حيث تقوم لوكريثيا باطلاع أنا **Ana** على خطاب سطر فيه أنه من الواضح أن دون ميندو (٢٢١ وما يليها / ٤٤٦ وما يليها .. إلخ) ولكنه يتحدد وظيفيا ، فى التعارض القطبى للشخصيتين. أما دون ميندو فيوضع فى المستوى السالب : كذاب (٦١٨ وما يليها) بذىء اللسان ونمام (على مدى العمل ، ولكن بتعريفات واضحة أيضاً ، بالإضافة إلى ما يمكن أن يستنبط من الحدث (١٠٤٨ – ١٠٤٩) ، لسان العقرب" (١٥١٠) وشتائم (٥٦٦ وما يليها) (٦٩٢ ومايليها) منتقم (١٨٣٥ وما يليها) ويصل به الأمر إلى التشاجر مع محبوبته (١٩٥٨ وما يليها). أما دون خوان ، فى طرح ما نوى ، فيوضع فى المستوى الإيجابى : يجب ، لكنه يعلم بأنه لن يكون بوسعة الحصول على دونيا أنا **Ana**(٢٢١ وما يليها) ، يتحدث مراراً بشكل طيب عن الآخرين ، يظهر فى موقف صعب (٣٠٥ وما يليها) فقيراً (٧٨٤ وما يليها) محتقرا أمام دون ميندو الذى ينال حب نساء كثيرات مرة واحدة ويصفه : "وفيما بيننا ، فإن دون خوان / رجل طيب ، وإن قلت / إنه قليل الحكمة / هذا بإمكانى ، دون أن ألحق به ضراراً" (١٠٠١ وما يليها) ولكنه يظهر موصوفًا بطريقة إيجابية فيما يتعلق بفضائلة وذلك من جانب الخادمة ثيليا **Celia**، (١٥٠٧ وما يليها ، ٢٠٥٧ وما يليها). إن تطور العمل بأكمله يكمن فى أن المخطط الايجابى الأخلاقى المعروف بالمخطط الإيجابى للنجاح فى الحب ، وهو ما يؤدى بدون ميندو ، لنجاحه وحبه لعديد من النساء ، إلى رفضهن جميعاً بعكس ما يحدث مع دون خوان ، فالمخطط الإيجابى الأخلاقى معه ، والآخر والمتعلق بالأحداث يتفقان ، بهذا أصبحت الحكمة ثابته نظراً لثقل الأحداث.

لانعدم فى هذا العمل موارد البنية والتقنية الدرامية المعتادة فى مسرح القرن السابع عشر : الحدث الذى يتم التعبير عنه بواسطة الكلمة (١٩٢٩ وما يليها). الحدث المروى (٢٣٩٣ وما يليها) العودة لرواية التاريخ (٢١١٩ وما يليها ، ٢٣٩٣ وما يليها) كما لا تخفى التقنية التأثيرية (دون خوان والدوق ، سائقان لدوينا أنا **Ana**) التناقضات فى الثقافة والبلاغة العامية وسرعة التعبير السامى للحزن الناجم عن الحب فى البطل مع الإشارة إلى كوميديا المهرج (٣١٦ وما يليها). ولكن هذه هى روشتة الصنعة التى تم تنفيذها ؛ وما أود إبرازه هنا هو أن رويت دى ألاركون يبدو واعياً له تماماً ويطمع فى التباعد فى إحدى العبادات التأكيدية على لسان شخصياته : هكذا ، يرد دون خوان على المهرج بيلتران ، الذى يقول له إنه إذا رسم جيادا وثيرانا وحظوظاً

وهاجم الصلع فسوف يثرى من وراء الكوميديا : "يبدو سيئًا بالنسبة للشاعر/ إلا يتغير ، فالثروة / تظهر فى عدم التكرار" (١١٩١ - ١١٩٣) وكذلك فيمكن الاطلاع على (٢٣٦٠ وما يليها).

وكما هو المعتاد فى تقنية بناء الأعمال الكوميدية ، فيتم إدخال معلومات من الواقع المحيط ، والتى تحيط ألآن وهنا الحدث الدرامى الخارجى عن المألوف ، جاعله منه أمراً محتملاً ، يكفينا هنا أن نذكر كشاهد من العمل الذى نحن بصدد الحديث عنه : سرد العادات ليوم القديس خوان ، الثيران ، لعب الكرة ، الصيد ، السيارات ، الحداد ، العادات الدينية ، إلخ.

ومن ناحية الأسلوب يمكن القول بأن البلاغة تؤثر على لغة البطل بنفس القدر الذى يؤثر به على لغة المهرج : خوان . - "أى جريمة ارتكبت / فى حبك ، أيتها المتوحشه الحاجدة؟/ لتكن مشيئة الله . . بل لا تكون ، / فأنا أحبك أكثر من نفسى " (٣٠٩ - ٣١٢). خوان . - "وأخيراً أرانى هزمت فيما أعتقد./ منتصراً فقط فيما أرانى فيه منهزماً" (٣٢٣ - ٣٢٤). والمهرج بيلتران : "تقول إنك قد يئست ! / وبين عدم الأمل نفسه / لا تتخلى قط عن المحاولة : / ماذا فاعل أنت أكثر حين الانتظار؟" (١٠١ - ١٠٤). نفس الأمر يمكن أن يقال عن الإشارات المهذبة ، التى تظهر باستمرار فى خطابات الأبطال والبطلات ، ولكن أيضًا فى خطابات المهرج بيلتران ، الذى يصل أيضًا لذكر وترجمة مكتوب لمارثيل **Marcial** إلى فاينو (١٣١٠ وما يليها) ، وكذلك فيما يتعلق ببعض الإشارات الأدبية ، متحولا بهذا إلى شخصية للأملوحة ، وخاصة أملوحة الحكمة "التهذيب" على الرغم ، بالطبع من أن الفقرات الأكثر سمواً من الناحية الشكلية لهذه الفقرات البارزة من الأوصاف الجميلة (مثال : ٤٤٦ وما يليها) فإنها مقصورة على المخطط بطل - بطلة.

ولا نعدم فى حوارات الشخصيات الأقوال المطروقة المعتادة ، رغم أن مثل هذه الأقوال ليست هى ما يميز هذا العمل من الناحية الأيديولوجية : الحب والزواج (٤٩٨ وما يليها) النسب والحب (١٣١٨ وما يليها ٢١٦ وما يليها) الشرف - *والرأى الآخر* (٥٠٦ وما يليها ، ٥٢١ - ٢٢٥ وما يليها) ، الجمال والشرف (٣٥ - ٣٦) صرامة التقسيم الطبقى (١٩٩٠ وما يليها ، ٢١٦١ وما يليها ، ٢٣٣٧ وما يليها ، ٢٨٧٩ وما يليها) إلخ ، إن المفاهيم المحورية التى تقوم عليها هذه الكوميديا هى ، فى قياس بسيط ، إنشغال متكرر بمشاكل الاتفاق - والاختلاف بين النبلاء والمال ، بين جمال الروح وجمال الجسد ، وبشكل أساسى ورئيسى ، *الهجوم المنهجى والدائم على النميمة* ، الذى لا يستنبط فقط من تطور الأحداث ، وإنما يتم التعبير عنه دائماً بشكل مباشر ، معلمًا ، دون أن يعنى ذلك رسم أو تطور هام فى المفاهيم ، حيث يتعلق الأمر بحشو

زائد ملح حتى يتم التوصيل إلى الحكمة النهائية الحاسمة. يبدو لى أمراً فى غاية الأهمية أن تعبر كل شخصيات الكوميديا – بما فى ذلك دون منيدو ، بدرجة ما عندما يقول ، رغم حركته داخل الحدث : "إن هذا بالنسبة لنا مجرد غيمة" (١٠٠٦) – بطريقة مباشرة عن هجومهم على النميمية ، مما يؤدى فى النهاية إلى الوصول إلى أثر عالمى ، بداية من المخطط النبيل لدون خوان (٨١ وما يليها ، ١٣١ وما يليها) وأنا **Ana** (٢٨٣٩ وما يليها) (٢٩١٥ ومايليها) ولوكريثيا **Lucrecia** (٢٨٣٩وما يليها) ، وحتى مخطط الخدم : بليتران (١١١٥ وما يليها ، ٢٢٦٩ وما يليها) وثيليا (١٤٩٤ وما يليها) (١٥٣٦ وما يلها) ، وحتى كلمات المكارى (١٩٣٧ – ١٩٣٨) ، نرى الهجوم على النميمة ، وذلك للتأكيد ، فى النهاية ، على أن "(..) فضائل الروح / إنما هى أرواح فضائل الجسد" (١٢٤٤ – ١٢٤٥) ، مثلما يصرح بهذا دون خوان.

٤- تيرسو دى مولينا (١٥٧٩ ؟ – ١٦٤٨)

Tirso de Molina

(أ) صورة موجزة عن حياته :

رغم الدراسات العديدة والمشوقة التى أجريت حول حياة الأخ الراهب جابرييل تييث **Gabriel Tellez** (بوسلير **Vossler**، دوران **Duran** ، ثيورانيسكو **Cioranescu** ، بينيدو **Penedo** ، دى لوس ريوس **De los Rios**، جواستا بينو **Guastavino**، كوتاريللو **Cotarelo** ، ويد **Wade** ، إلخ[١٣٧]. فلسنا نملك تأكيداً أو معلومات قاطعة حول الجوانب الأكثر عرضه للجدل فى حياته ، خاصة فيما يتعلق بأصوله وما إذا كان ابناً شرعياً أم لأب مجهول ، أو ملحقاً عن طريق المصاهرة على أصول دى أوسونا. لا نعرف بكل دقة العام الذى ولد فيه (أعطيبت لهذا تواريخ من ١٥٨١ – ١٥٨٤) ، وكانت محل جدل فيما بعد ، واقتراح التاريخ ١٥٧٩ من جانب الأب باثكيت **Vazquez** [١٣٨] نعم يبدو أنه ولد فى مدريد ، ولكن يمكننا أن نتابع حياته – بقدر أقل أو أكبر من الدقة – عقب التحاقه برهبانية لامرثيد ، نعرف أنه قد نذر نفسه للرهبانية فى وادى الحجارة **Guadalajara** فى عام ١٦٠١ ، ولكننا لا ندرى إذا ما كان قد درس فى جامعتى القلعة **Alcala** وسالامنكة **Salamanca**. رحل عن طيطلة ، كى يتوجه إلى جزيرة سانتو دومينجو فى عام ١٦١٦ ، حيث دافع بحب عن عقيدة "الطاهرة" ويلقى دروساً فى علم اللاهوت ، وحين عاد إلى إسبانيا عام ١٦١٨ عاش فى طليطلة ، ومدريد ، وسيجوبيا .. .. ، فتدخل نشطاً فى الحياة الأدبية أو الدينية للأخوية التى ينتمى إليها : حياتان هما بالنسبة لبعض الأنفس الوديعة فى

القرن السابع عشر أمران لا يمكن المصالحة بينهما ويتناقضان بصورة واضحة ، مما أدى إلى انفجار الرقابة حول موضوع قيام راهب بكتابة مسرح دنيوى لساحات العروض المسرحية ، العمل الذى كان حقيقًا بتهميش القائم به اجتماعيًا – بناء على طلب اليسوعيين – ، رغم أن الفائدة العائدة على المستشفيات كانت مقدمة على المبادىء الأخلاقية "القويمة" وعلى الحرمان من الأهلية من وجهة النظر الدينية.

فى عام ١٦٢٥ ، منع مجلس الإصلاح الراهب تيرسو المنتمى إلى رهبانية لامريثد من الكتابة للمسارح العامة. قضية مشوقة ومعقدة هذه أن يمنع راهب من الكتابة للمسرح ومعرفة ما إذا كان قد التزم بهذا المنع أم لا. عادة ما يذكر العمل : أشجار الكينة البرتغالية **Las quinas de Portugal** (١٦٣٨) كشاهد منفرد لنشاط درامى لاحق ، فى نفس الوقت الذى يتم فيه الإلحاح على نشاط أدبى ، بعد عملية المنع ، وذلك طبقًا لبعض الهموم العقائدية ، والأخلاقية : المتعة المستفادة **Deleitar aprìoveo-hano** (وقد أنهى فى عام ١٦٢١ روايته الأخرى : حدائق طليطلة المسيجة **Cigar-rales de toledo** وتاريخ لامرثيد **Historia de la merced** (من ١٦٣٧ إلى ١٦٣٩). وحديثا ، تناول من جديد قضية سول بونيفاثى **Sol Bonifaci** وذلك ليبرهن على أن بستان خوان فيرنانديث **La huerta de juan Fernandez**

(فى ربيع عام ١٦٢٦) ، التالى لعملية المنع ، لا يبدى المرارة التى تركها مثل ذلك الحدث على تيرسو ، لأنه لم يكن يعلم بالمدى الحقيقى الذى يمكن أن يصل إليه ذلك ، وربما شمل هذا الأمر طرده من عضوية الكنيسة ، بينما العمل : السعادة بالاسم **La ventura con el nombre**، الذى لم ينشر ، يمكن أن يرجع إلى الفترة اللاحقة على علم تيرسو دى مولينا بالمدى الذى أمكن أن يصل إليه ذلك القرار الذى اتخذ ضده ، ولهذا فإن روحا من الإحباط المرير يغلف العمل[١٣٩]. ويبدو الأمر مهمًا بالنسبة لى نظرًا لكل ما يمكن أن يكشفه لنا عن النفاق الأخلاقى فى هذا المجتمع الذى يصفق أيضًا للوبى ، والذى لم يتمكن الجدل حول المسرح فيه من التقليل من شأن حدث ، يستأهل النظر إليه" : وهو أن يتلقى جانب كبير من كتاب المسرح أوامر مقدسة وأن يعفى فى وضوح تام عن الكوميديا غير الأخلاقية المزعومة ، أهناك أسباب أخرى ذات طابع سياسى ، فى منع تيرسو دى مولينا ، كما أشار البعض؟ لا توجد بين يدى معلومات تمكننى من الرد على هذا السؤال.

بداية من عام ١٦٢٥ ، يبدأ تيرسو فى شغل مناصب هامة فى الرهبانية أدت به إلى أن يجوب الأراضى الإسبانية (تروخيو **Trujillo**، سالامنكة **Salamanca** ، طليطلة **Toledo**، ومدريد **Madrid** .. ..) فى صعود وارتفاع ، رغم أنه لم يكن طريقًا خاليًا من المشقة والتراجع (مثال .. هذا النفى إلى كونيكا **Cuenca** فى عام

١٦٤٠ والحرمان من لقب مؤرخ ٠٠) والذى أمكن أن تكون فيه ، كما يشير كاتبو سيرة حياته ، غير الدسائس الداخلية ، "المشكلة القديمة" لعداوة الكونت – الدوق· كان صاحب منصب فى الرهبانية العسكرية ، محكم عقائدى عام ، مؤرخًا ، مدرسًا فى عام ١٦٣٩ ، وفى النهاية ، راهباً عسكريًا لدير صوريا Soria (١٦٤٥) وفى قرية عاصمتها ، ألماثان ، توفى عام ,١٦٤٧ من الصعب التفكير – وفى هذا المعنى أعمال الرقابة على لوس ريوس Los Rios – بأن تيرسو دى مولينا كان قد حصل على هذا التميز داخل الرهبانية لكونة ابنًا لأب مجهول·

(ب) الأخلاق والمسرح عند راهب ينتمى إلى إخوانية لامريثد :

على الرغم من أن مبالغات ديرية معروفة ، فمن المؤكد أن راهبا تابعًا لرهبانية لامريثد قد تحول إلى كاتب مسرحى ، والأكثر من ذلك أنه كاتب "تقدمى" كان ولابد أن يكون شاغلاً للأخلاقيين المتشددين للفترة التى عاش فيها وربما كان شاغلا للسياسيين أيضاً· هذه القضية ما تزال معقدة أمام مؤرخى الآدب ، الذين تبنوا مواقف متعددة ، كما يدرس مانويل Mnauel ، والذى سأعود إلى فكرته فى النهاية، فى رأى أميريكو كاسترو Americo Castro [١٤١] . فكون تيرسو دى مولينا يحمل إلى أعماله الجوانب السلبية للسلوك الإنسانى ، والخطيئة إلخ ، فإنه يذهب بعيداً عن التناقض – الذى يعتبر بمثابة الشىء المميز ، من جانب آخر ، للتدين فى القرن السابع عشر – بين المثاليات الأخلاقية – الدينية والسلوك العلمى – على الرغم من أن هناك العديد من الدراسين الذين يعتبرون تيرسو دى مولينا أساسًا داعية للأخلاق يستخدم وسائل عديدة تمكنه من عرض مذهبه ، وهو أمر من الممكن أن يقربه من الخطيب ، حسب ما أرى ، الذى يستخدم التناقض الذكى كتقنية من أجل أن يسعر الرسالة· ولكن درجة التكامل بين المذهب اللاهوتى والتقديم البسيط والوصف لأدق الصفات الإنسانية مازال يمثل مشكلة لم تحل عن طريق المنهج المحبب لدى فوسلير Vossler [١٤٢] من الرمزية والقياس ، الذى ، فى هذه الحالة ، بينما يعلن عن عبقرية ما "ساخرة ومازحه بنكات بذيئة" ، يعمل على التكامل فى تناسق بين الحب الدنيوى والآخر الروحى· إلى جانب الصعوبة رقابة ماوريل Censura de Maurel إلى مفادها أن مثل هذا التقويم يلغى الاستحقاقات (الدينوية" لمسرح تيرسو دى مولينا ، وبهذا يمكن اقتصاره على "كتابة على الطريقة الدينية"· ويفسر سوليبان Sullivan [١٤٧] مسرح كاتبنا ضمن إطار العملية المضادة للإصلاح الدينى ، بموقف نقدى، وأعتقد أن الشرح الأكثر عقلانية هو ما يقول به سيرجى ما وريل المذكور(١٤٤). الذى يرى أن كل شىء فى مسرح تيرسو "يرجع إلى نظام مسيحى"· بحيث أنه يتم قبول وجود بعض القيم السابقة ، التى تعطى

معنى لتمثيل الشخصيات على المسرح ، الذى يتصف "بواقعية" ليست سوى تقديم "جسد لفكرة ما" . أما الأملوحة فتأتى هكذا للقيام بمهمة توضيحية ، بحيث لا يتمتع الكاتب بحرية الابتداع بل يظل خاضعاً لمبادىء التربية والتعليم الخاصة بمذهبه وبأخلاق معينة. وبالتالى ، فبالنسبة لماوريل ، تتكامل الأمور الدينوية والأخرى المقدسة فى تناسق ضمن هذا النظام المسيحى الوحيد الذى عندما يظهر الشر والخطيئة فيه على خشبة المسرح ، يصبح فى الإمكان هنا فقط أن تلقى تقويماً سلبيا ، يتولد من نظام للقيم يعمل من أجل الوحدة وإعطاء المعنى. يمارس تيرسو ، الذى كان من الواجب عليه ، نظراً لمهنته ككاتب ، أن يستخدم وسائل أخرى أكثر رصانة للدعوة إلى المذهب والأخلاق (الاعتراف ، الخطب الدينية ، تعليم أصول الدين ...) (١٤٥) ، فى مسرحه القاعده القديمة التى مارسها هوراس **Horacio** من الإعلان عن المنفعة واللذة ودون أن يعنى هذا – لأنه شىء آخر – التقليل من شأن القيمة الدرامية نفسها لإبداعه ، على الرغم من أن شبح تعدد القرارات يعود للظهور عند تناول مثل هذه القضايا الزلجة ، بدون شك يصبح من الممكن الدفاع عن النظرية المقابلة ، ولكن لأسباب ترجع لتاريخ الثقافة يبدو لى غير مقنع.

(جـ) نقد وتصنيف لأعماله :

هناك مستجدات هامة فى مسرح تيرسو ، على الأقل فى معنى أخير ، ولكن النموذج الدرامى الذى عبر من خلاله عن أعماله هو ، بالطبع ، نموذج لوبى ، الذى يقبله ويدافع عنه فى عمله حدائق طليطلة المسيجة **Cigarrales de Toledo** (التقط فلوريت **Florit** بحق فى أعمال تيرسو تأكيداته على الكوميديا الجديدة ، لكى يعرب عن دفاعه والمعنى الخاص بانتهاز اللذة)[١٤٦]. الدسائس ، الشخصيات ، والمواقف ، وكسر الوحادات ، والحدث الفرعى ، إلخ ، تدور فى فلك لوبى ، ولكن تيرسو ليس مجرد تابع للمعلم ، ولكنه مقتبس يقبل بكل أصالة ، بعض المبادىء ، وقد شعر لوبى نفسه بهذا. وكما كان صديقًا للمدائح ، لم يحسن تفسير الموقف الأصلى للكاتب المنتمى إلى رهبانية لامرثيد ، لدرجة أنه فى عام ١٦٢٣ كانت العلاقات بينهما قائمة على أساس من هذا فيجعل منها شاهداً على تعارض "عاملين دراميين". أشارت الآراء النقدية ، عامة ، إلى بعض المميزات لدراما تيرسو دى مولينا تتفوق بها على دراما لوبى : الترتيب فى تقديم وبناء العقدة ، التعمق فى نفسية الشخصيات ، تصوير حى للعادات ، عمق المفاهيم فى بعض أعماله كنتيجة لتكوينه الدينى العميق وتكوينة التاريخى ، والعبقرية فى الهجاء. بالإضافة إلى ذلك ، فإن تيرسو يبدو لنا مدرساً عظيماً للغة ، فيظهر مهارة فائقة فى استخدام السجلات اللغوية بداية من التصحيف

الفظ والأشكال العامية فى صورة أسلوب يحتوى على الصنعة والبديع ، يعنى بالنسبة لبعض النقاد مجرد رابطة بمجموعة كالديرون **Calderon** وفنه الدرامى ، الأمر الذى لابد من إضافة نوع من التعدد عليه ، ذى أثر كبير : ألفاظ اشتورية ، جليقية ، إلخ(١٤٧).

وقد أشير أيضاً إلى أن تناول الموضوعات النسائية (فى زمن القرن السابع عشر ، بالطبع) يعد بمثابة الملمح المميز لمسرح تيرسو ، وهو أمر صحيح فى جانب منه ؛ وذلك لحرية النساء حتى يبدين فى مسرحه مواقف خاصة مستقلة تجاه الرجل ، متمثلة بعض مهامه ووظائفه ، إلا أنه لا يصل إلى نفس درجة التناول النسائى عند ماريا ثاياس **Maria Zayas**، وكذلك ، فليس لنا أن نتناسى بأن الشعر النسائى قد توافر عند معظم كتاب المسرح فى القرن السابع عشر وذلك ليثير إعجاب هذا القطاع الهام من الجمهور : النساء فى مقصورتها وخارجها. ولكن تيرسو يعرف جيداً نفسية المرأة وربما يرجع ذلك إلى عمله كراهب يتلقى الاعترافات بالكنيسة ، مثلما أشار العديد من دراسية فى أكثر من مرة.

لا يجب أن ننسى بأن تيرسو دى مولينا قد أبدى انشغالا بموضوعات غاية فى الأهمية : كمفهوم الخطيئة ، والقضاء والقدر ، وحرية المشيئة والخلاص ، والرحمة الإلهية ، والفضائل .. .. إلخ ، فى أعمال هامة (والتى ، مع هذا ، يصبح موضوع نسبتها إليه محطاً للجدل من جانب أحد دارسيه مثل رود ريجيث لوبيث باثكيث ، ولنطلع ، فيما بعد ، على راى كلارا مونتى) مثل أعمال : الهالك لعدم ثقته فى الله **El condenado por desconfiado**، وساخر إشبيلية **El burlador de Sevilla**، وهما عملان استلبا اهتمام النقاد بالحديث عنهما من خلال وجهات نظر متعددة(١٤٨). ولكن أستاذية تيرسو قد مورست أيضاً فى موضوعات أخرى ، وهو أمر يمكن أن يطلعنا عليه التصنيف القيم الذى تقترحه بيلار بالومو**Pilar**

Palomo (١٤٩) ، بعد الإشارة إلى أن الدوافع الأساسية هى ذات الصفة الخاصة بتراجم القديسين والتاريخية ، العامية وشبة التاريخية :

- مسرح دينى رمزى (أعمال لاهوتية) النحال التقي **El colmenero divino**، وحورية السماء- **la ninfa del cielo**

- مسرحيات خاصة بحياة القديسين

أ - مسرحيات عن حياة القديسين : سيدة الأوليبار **La dama del Olivar**

ب - تاريخية - تختلط بها حياة القديسين : القديسة خوانا **La Santa Juana**

ج - سيرة ذاتية مسرحية : فارس الجمال : **El Caballero de Gracia**

د – نظرية لاهوتية : الهالك لعدم ثقته فى الله **El Condenado por desconfiado**، ساخر إشبيلية **El burlador de sevilla**

– أعمال درامية إنجيلية : انتقام تامار **La venganza de Tamar**، أفضل جامعة لفضلات الحصادين **La mejor espigadora**

– أعمال كوميدية ، ودرامية تارخية : أنطونا جارثيا **Antona Garcia**، رزانة النساء **La prudencia en la mujer**، ثلاثية آل بيثارو **La trilogia de los Pizarro**

– أعمال كوميدية أسطورية : الأكيلس **El Aquilis**

– أعمال كوميدية رعوية (لقصور النبلاء) : أركاديا المتصنعة **La fingida Arcadia**

– أعمال كوميدية ترتكز على الخديعة

أ– أعمال تمثل فى بلاط النبلاء : الخجول فى القصر **El vergonzoso en palacio**وحب بالإشارة **Amor por senas**

ب – عامية : مارى إيرنانديث الجليقية **La gallega Mari - Hernandez** قروية لاسجرا : **Al villana de la Sagra**

ج – كوميديا البلاط : دون خيل صاحب الجوارب الخضراء **Don Gil de las calzas verdes**، مارتا الحنون **Marta la piadosa**، الحب هو الطبيب **El amor medico**، عبر السرداب والمخرطة **Por el sotano y el torno** [١٥٠].

تنوع ، وتعقيد وتجميع للموضوعات عند مؤلف مسرحى تعرف على أعمال إرازموس ، ولويس بيبيس **Luis Vives** والمتصوفة ، والمؤرخين وعلماء اللاهوت ، يبتعد ، فى جانب ما عن الذوق الشعبى فى تفضيل السحر وكل ما يثير الدهشة ، وينتقد بشدة مجتمع رجال البلاط والمحاسيب ، ولكن داخل نظام معين ، مما يجعلنى لا أقبل كلية التأكيد الذى يسوقه ، أورميجون **Hormigon**

> فى العالم المنغلق والخانق المجد الصناعى يعد تيرسو دى مولينا نموذجًا للتناقض بين الجانب المهنى والتكوين العقلانى[١٥١].

وعلى جانب آخر ، أشير إلى صحة توجهه السياسى ، ولكننى لن أدخل فى هذا المجال.

لا يجب التقليل من شأن الطابع الدينى اللصيق بتيرسو دى مولينا رغم أنه يتخذ أشكالا ، وهو ما أشترت إليه ، تبدو فى ظاهرها تافهة ودينوية ، تأتى متوافقة

أيضًا – على الرغم من أن التزاوج صعب بينهما – مع "أفلاطونية صوفية مسيحية" ومعنى تراجيدى للحياة "(بالنسبة لبوسلير **Vossler** [١٥٢]) فإن تيرسو يعتبر أول شاعر مأساوى فى إسبانيا ، فيما يمكن أن يكون له علاقة بالمذهب (المولينى) ، وما أريد أن أقوله بهذا هو أن تيرسو دى مولينا كان رجل عصره ، يحمل بوصلة صائبة.

لم تكن الحالة الكنسية أمرًا معتادًا ، كما نعلم ، فى كتابنا المسرحيين فى القرن السابع عشر ، غير أنه كان من المعتاد حقًا أن ينتمى كاتب إلى رهبانية نظامية، مثلما هو الحال بالنسبة لتيرسو دى مولينا. إذا ما أضفنا إلى هذا "السر" الذى يحيط بأصله ، فسوف نفهم سبب "*السحر الخاص*" لأعمال *هذا الكاتب الدرامى الذى* ، وإن كان يعمل ضمن القنوات الإلزامية ، إلا أنه خرج منها أيضًا بملامح تنم عن شخصيته وأصالته ، وهو أمر ينسحب أيضًا على أعماله النثرية ، مثلما يوضح ذلك نوجيه **Nougue** [١٥٣] .

(د) تحليل موجز لعمل مهم

رزانة النساء : La prudencia en la mujer

عبارة عن كوميديا تاريخية ، تتركز فى الشخصية الأسطورية للملكة ماريا دى مولينا **Maria de Molina**، الرصينة إلى أبعد الحدود فى عالم ملىء بالدسائس والكراهية. دونيا ماريا ، أرملة الملك سانشو **Sancho** والوصية على الملك فيرناندو الصغير فى طفولته ، طلبت يدها للزواج ، وكذلك مملكتها ، من قبل دون إنريكى – شقيق الفونسو العاشر – ، ومن قبل دون خوان – ابن الفونسوا العاشر – ومن جانب دييجو **Diego**" سيد بيثكايا" ابن عم الملك المتوفى. يقوم العمل على قطبين : الإيجابى وتجد فيه دونيا ماريا وأنصارها ، بينا بيدس وكارباخا ليس ، والسالب يقبع فيه بالتدريج بداية من الشر المتفاقم لدون خوان (حيث يقدمه الكاتب على طول العمل بكل الجوانب السلبية) ، وحتى دون دييجو ، الذى يقترب من المخطط الإيجابى ، مرورًا بدون إنريكى **Don Enrique** والعديد من *النبلاء المناهضين للملكة*. تمر شخصية الملك فيرناندو بمراحل : فمن ملك طفل إلى ملك شاب "دون لحية" يصل إلى تصديق دسائس دون خوان ضد والدته، ولكن ليعود مرة أخرى إلى الحقل الإيجابى. وهنا يبرز طابعان متناقضان ، ينظمان عقدة المسرحية : رزانة دونيا ماريا والشر الشديد عند تراكم أعمال من الكراهية عند دون خوان وكذلك رد متوازن ورصين عند دونيا ماريا ، مع حدث فرعى – حب خوان كارباخال تجاه أخت بينا بيدس ، الذى يتدخل هو الآخر فى الحدث الرئيسى ، فنراه يتحمل الدفاع عن حقوق دونيا ماريا.

يعتبر العمل فى مجملة ، حقلاً مليئا بالتوتر المتواصل ، الذى يحدث وسط مسيرة درامية سريعة ، ولكن بوسعنا أن نبرز بعض اللحظات التي تمثل الذروة فى العمل : مثل ادعاء دون خوان بأن زواج دونيا ماريا لم يكن صحيحاً ، لكونه بدون إذن ، وهو ما يكسر الخط العائلى الملكى أسر دون خوان ودون إنريكى ، وإعفاء الملكة، وتعاهد دون خوان مع إسماعيل كى يقوم هذا بقتل الملك الطفل فيرناندو ولكن الملكة تعود لتعفو عنه لعدم تصديقها لشهادة اليهودى إسماعيل ؛ الدسيسة ضد الملكة، أقوال الكذب من جانب دون خوان ودون إنريكى للملك ، حيث أخبراه بأن والدته أرادت قتله وترغب فى الزواج من دون كارباخال. ثم محاولة التآمر بين دون خوان والملكه ضد الملك وذلك حتى يتزوج منها ويقتسم المملكة مع دون إنريكى ، وبعد ذلك نرى دون خوان يسعى لنشر الكراهية بين الملك والملكة ، إلخ . تصل الأمور كلها إلى نهاية سعيدة ، تقدم فيها دونيا ماريا حساباً دقيقًا عن كيفية إنفاقها للأموال ؛ وبالأوراق التى وقعها الواشون تبين إدانة هؤلاء ، ينزل العقاب بالمذنبين والعفو بالمخلصين.

وفيما يتعلق بالتقنيات الدرامية لابد من إبراز المهارة التى يتمكن بها تيرسو دى مولينا من تكوين المشاهد ذات التأثير المحسوب ، متلاعباً بالتوتر الحوارى مع أهمية المظهرية وفن التزيين المسرحى ، هكذا ، فى نهاية المداخلة الطويلة لدونيا ماريا التي تعبر فيها عن حقوقها : (يظهر الملك دون فيرناندو طفلاً على كرسى العرش واضعًا التاج على رأسه" (١٠٢٢) أو اكتشاف اليهودى الميت (١٠٧٩) ، أو "على كرسى العرش تظهر الملكة واقفة ، على رأسها تاج ، بصدر الدرع وظهره ، مرسل شعرها (للخلف). وسيف أخرج من غمده تمسك به فى يدها") (١٠٤٨) ، أو عقب الحوار الذاتى لليهودى الذى لا يجرؤ على قتل الملك الطفل ، صورة الملكة التى تسقط فتغطى على الباب (١٠٥٥ – ١٠٥٧) فى هذا الخط من المؤثرات المحسوبة من التوتر العالى هناك مشاهد مثل تلك التى يطلب فيها من دون إنريكى ودون خوان بأن يدخلا إلى المصلى حيث يحضران روحيهما للحكم ، ومع هذا ، فيحكم عليها بالبراءة (١٠٤٧ – ١٠٤٨) ، أو الرسالة التى تأمر الملكة بكتابتها إلى دون خوان نفسه حول الخيانة والعقوبة ، آخرة إياه بالدخول إلى إحدى الحجرات ، حيث سيخبرونه هناك بالشخص المرسل إليه الرسالة ، وهناك يعثر على اليهودى إسماعيل ميتاً (١٠٧٢ – ١٠٧٣) وفى هذا العمل ، نجد الحوارات الجانبية كثيرة (١٠٦٣ – ١٠٧١) (١٠٧٢ – ١٠٧٣) ، كما يعج العمل أيضاً بالكثير من الأشعار ذات الشحن العاطفى العالى والتكثيف الدرامى (مثال ، ١٠٢١ ، ١٠٧٩ ، ١٠٤٠) وعلى جانب آخر ، فإن "وقار" الموضوع قد أدى إلى أن تشيع المداخلات الطويلة (مثال ، ١٠١٨ – ١٠٢٢ ، ١٠٩٣ ، ١٠٩٥ ، ١٠٩٦ ، ١٠٩٨ ، ١١٣٠ وما يليها) والمضمون التاريخى يتطلب معلومات متكررة للمتفرج (١٠٤١ ، ١٠٦٦ ، ١٠٦٧ ، ١٠٨٣) وكذلك عن نسب الأطفال (١٠١٥).

وكما يحدث مع الكاتب الجيد المتخصص ، فلا نعدم فى مسرح تيرسو تلك الموارد التقنية التى تظهر فى كتابات كل المؤلفين المسرحيين : حدث وديكور، الكلمة (١٠٢٦ - ١٠٢٧ - ١٠٣٣ ، ١٠٤٣) ، وميل للبنية التماثلية ، التى تلاحظ جيداً فى هذه الأدوار الشعرية المكونة من ثمانية أبيات للشخصيات الثلاث فى ردهم على مداخلة دونيا ماريا (١٠٢٥ - ١٠٢٦)٠ ولكن بات من الواضح أنها ليست القاعدة ، وقد تم الإلحاح بصورة كبيرة فى هذا الأمر ، وهو ما يهم فى هذا المقام : ولهذا فأود إبراز الاختلافات بين المهرج كاريو **Carillo** والمهرج تشاكون **Chacon** ، وعلى وجه الخصوص ، المعنى الكوميدى والمعنى المضاد لهذا فى شكل عمل رعوى بسيط أو مسرحية هزلية تركيبية مع عمدة كوميدى (بيروكال **Berrocal**)ورعاة (توربيسكو **Torbisco** جاروتى **Garrote**، نيسيرو **Nisiro**، وكريستنا **Cristina**)التى تعيدنا إلى الأيام القديمة للبداية الأولية للمسرح فى القرن السادس عشر ، على الرغم من أنها قد سيقت هنا لإظهار الخضوع للملكة٠

إن المسرحية عبارة عن مثال عظيم لسجلات ومستويات أسلوبية مختلفة، إلى جانب الآليات الجناسية بين الكلمات "حديد ، خطأ" (حيث يأتى نطقها بالإسبانية متشابهاً - يرو - يرو - ولكن الاختلاف يكمن فى الكتابة بين الكلمتين - المترجم-) وبين ركام ترابى ، سرير الزوجية (حيث تنطق الأولى "تومولو" ، والثانية "تالامو" - المترجم) (١٠٢٠) ، إشارات تثقيفية معتادة (أرطماسيا - ضريح بركليز إسباسيا ، نيرون ، جانيميديس ٠٠ ٠٠ وعلى وجه الخصوص نرى أهمية الإشارات لسميراميس ولوكريثيا) ، والفعالية المؤثرة لعلامات الاستفهام ، والنداء ، وتوتر الحوارات الذاتية ، والفقرات المعبرة عن ديكور الجداول ، والنافورات والطيور ، وفصول السنة ٠٠ ، كما يقدم لنا تيرسو دى مولينا حنان الأم وهى تتوجه إلى ابنها الذى يحيط به الخطر : "أ آه ، ولدى ، روحى ! / ، رغم أنى أصررت على قتلك / فمن لا يعبدك مثلى ، / ولتحفظك السماء ٠ / بما أنك أنت ملك الإله ، / فلتكن ملكاً حارساً لنفسك ، / لنفسك أنت ، يا فرناندو يابنى" (٣- ١٠٦٢) أو التناقض الكبير للغة الريفية الرعوية ، كما رأينا٠

ومن أهم الأشياء التى تميز هذا العمل نجد القوة والجلد ، والقسوة والتوتر المفرط للكلمات المعبرة عن الدراما الإنسانية العميقة للأطماع : بينابيديس٠ - "إهانتى أسد يجأر" (١٠٣٦) ؛ الملكة٠- "هيا ، أيها الذئاب الطامعون ، / فالخروف الهذيل يصدر عنه ثغاء / اجعلوه أسيراً فى براثنه ، / جربوا فيه غيظكم ، اقطعوا ما عليه من فروة الصوف / التى غطته بها إسبانيا" (١٠٢٢) ؛ (١٠٢٠) ؛ "اخرجوا أيها الجبناء لصيد / ابن اللبؤة ، / الذى وضعته الملكة تحت حمايتها" (١٠٢١) ؛ بينا بيديس ٠- لتلقى النار على هذا المنزل ٠/ لتحرق من فيه ، / التقم رماده ، / ولنزرع بيته بالملح" (١٠٣٣) ، إنه الارتقاء بالأسلوب الذى يتوافق مع الارتقاء بالحدث الدرامى٠

بوسعنا أن نبرز هنا ، فيما يتعلق بالمضامين الأيديولوجية ، الدرس العظيم حول النظرية والتطبيق السياسى الذى تقدمه دونيا ماريا لابنها (١٠٩٦ – ١٠٩٧) ، ثقل العرش (١٠٢٧!) ، الولاء (١٠٩١ – ١١٢١) وتقلبات المحسوبية (١١٠٤) ، وهناك فقرات عديدة تكشف لنا عن عدم إساءة استخدام حق الضرائب حتى لا يثقل كاهل الرعية (١٠٦٤ ، ١٠٦٥ ، ١٠٨٤)٠ كما تعج المسرحية بهجوم واضح ومرئى هذا إلى جانب التهميش لليهود ، سواء عن طريق الحدث أو عن طريق الكلمة (١٠٣٥ – ١٠٥٤ – ١٠٥٥ ، ١٠٦١ ، ١٠٧٥ ، ١٠٧٦ ، ١٠٨١ ، ١٠٨٨) ، ويأتى فيها كذلك تقديم لشخصية التاجر الطيب متناقضاً ، فى مواجهة ما هو معتاد فى الكوميديا (١٠٦٨) ، وباعتبارها قيمة تميزية ، تعد قليلة الأهمية تلك الأقوال المطروقة المعروفة عن احتقار المدينة وامتداح القرية (١١٠٧ ، ١١١٥ ، ١١١٦ ، ١١١٧) ، اللقب الأصل – الشرف – الشجاعة – الصيد كتدريب خاص بالنبلاء (١١٠٤ – ١١٠٥) إلخ وكمثال لقياس التقديرات الاجتماعية للشريف بينا بيديس يكفى هذا المثال : "إنه راع بذئ" "ضابط بلا شجاعة" ، "تاجر عربى" ، "يهودى متنصر" "إنه الأسوأ" (١٠٣٢)٠ وأخيراً تكفينا الإشارة إلى ميل تيرسو دى مولينا إلى تناول القضايا النسائية التى أثنى عليها كثيراً ، ولكن ما نجده هنا هو إعلان الشجاعة من قبل الملكة (١٠٢١) ، التى تهزم الرجال (١٠٤٩) ، ونداءات دون أنريكى ، التى تذكرنا على النقيض بنداءات ثاياس : " أ آه ، يا معشر النساء : ياله من جميل صنعته *الطبيعية الجميلة* / حيث لم تسلم السلاح إليكن ! " (١٠٤٧)٠

٥– كتاب آخرون فى فلك لوبى دى بيجا

إن النموذج الذى أبدعه لوبى ، والذى تحول إلى شكل للكتابة ، كان هدفًا للتقليد بكامله وتكراره كتقنية للصنعة الدرامية ، دون ما إضافة ، ودون ما اختراع لجديد ، أو إسهام بأدنى نوع من الأصالة٠ كثيرون أولئك الكتاب من ذوى الحجم المتوسط الذين ، بإخلاصهم الكبير للمعلم ، ودون المخاطرة بمحاولة كتابة مسرح أصيل ، عملوا على زيادة عدد الأعمال الكوميدية المكتوبة "على طريقة لوبى" ، إنه عبارة عن إعادة إنتاج ميكانيكية فى قليل أو كثير ، بالجملة ، لما وجد عند لوبى دى بيجا حياة إبداعية وقوة أصيلة٠ لاعلينا أن ننسى بأنه على أكتاف كتاب المسرح فى القرن السابع عشر يقع "صولجان مملكة الكوميديا" التى رسمها لوبى ، ولكن كانت لدينا فرصة للتأكيد على أنه ، رغم كل هذا ، ظهرت الأصالة والأطروحات الجديدة لأمور أساسية مسلم بها ، والتى حظيت بقبول الجمهور المتواجد داخل ساحات العرض المسرحى ، وبالتالى ، الحصول على عائد اقتصادى آمن٠

إننا نجد أنفسنا الآن أمام آلية من الكتاب الذين ينطلقون من أرضية التأليف ، وكون الأمر يتعلق بالأرضية النموذج فما كان هناك من مانع لأن يجتمع العديد من الكتاب لكتابة مسرحية واحدة. ومن وجهة النظر الأدبية فلا يحظى بأهمية كبرى أمر معرفة كتابة الأعمال الكوميدية عن طريق تطبيق هيكل لا يتغير ، ولكن من خلال وجهة النظر الخاصة بسيكولوجيا المسرح فى القرن السابع عشر يصبح مشوقًا إثبات وحدة المنتج الثقافى الذى يعلن عن بعد ، صناعة الثقافة والإنتاج الأدبى طبقًا لنماذج متكررة ، ولهذا فإنها كثيرة وكثيرة المؤلفات اليدوية غير المطبوعة ، التابعة فى عالم الصمت داخل المكتبات.

سوف أقدم أولاً بيانا دلاليًا لهذا الطفح لكل ما هو منتسب إلى لوبى دى بيجا (كتاب قريبون ، فى قليل أو كثير ، زمنياً من النموذج الدرامى ، ومجموعون هنا كدليل على كثرة الفن الدرامى) ، حتى نختار بعد ذلك ، باختصار شديد ، بعض الأسماء مثل : بيريث مونتلبان **Perez Montalban**، إينثيسو **Enciso** ، بيلمونتى بيرموديث **Belmonte Bermudez**، جودنيث **Godinez**، أرمنيداريث **Armen-dariz**مونروى **Monroy**، لوثانو **Lozano**، سالاس باربادليو**Salas Barbadil-lo**، كاستيو سولورثانو **Castillo sollorzano**، بياثان **Villayzan**، ريمون **Re-mon**سالويثو**Salucio**، سانشيس **Sanchez** كلارامونتى **Claramonte**، رودريجو دى إيريا **Rodrigo de Herrera**

– **ألونسو ريمون (١٥٦٥ ؟ ١٦٣٢) Alonso Remon**

كان عضواً منتمياً لرهبانية لامرثيد مثل تيرسو دى مولينا بدأ الكتابة عام ١٥٨٠ ، ثم توقف أوتوماتيكياً – وهذه معلومة كاشفة للغاية – عندما التحق بالرهبانية عام ١٦٠٥ ، ترك أعمالاً كوميدية تقل عن المائتين قد وصلت إلى أيدينا. وفى رأى فيرنانديث نييتو **F. Nieto** [١٥٥] نجد أن من بين أعماله هناك عمل بعنوان : الابن المسرف ، وهو ما يستأهل الذكر.

وأما بن سيرنا لوبيث **Ven Serna Lopez** [١٥٦] ، فبعد أن يشير إلى النسيان غير المستحق لهذا الكاتب ، يبرز تعدد الموضوعات فى إنتاجه (موضوعات دينية ، تتعلق بالعادات ، وتاريخيه ، فارس (لجمال) **El caballero de Gracia** ورولدان المتزوج **Roldan Casado**، وعظمة مدريد **Grandezas de Madrid** وبين كل هذه الموضوعات يأتى ذلك المتعلق بالأخطار التى تلاحق من يذهب إلى المدينة ، والمعارضه بين الأقارب بسبب الحب ، فى نفس الوقت الذى يلحظ فيه خصائص لغوية وعروضية ، وكذلك فى استخدام التقديم.

- اندرس دى كلارامونتى (١٥٨٠ - ١٦٢٦)

Andres de Claramonte

كاتب جدلى ، وكان هدفًا لدراسة دقيقة من جانب روديجيث لوبيث باثكيث **Rodriguez lopez - Vazaquz**، والذى لم يقم فقط بالبرهنه على أصالة كاتبة ، ولكن على إمكانية أحقية الكاتب لبعض الأعمال الأخرى المنسوبة إلى تيرسو دى مولينا ، مثل ساخر إشبيلية **El burlador de Sevilla**، وأعمال أخرى. ويعد من الأهمية بمكان الأخذ فى الاعتبار للطريقة التى اتبعها الكاتب فى تأليفه للأعمال الكوميدية والتى ، من خلال الحرفة ، عرف على خشبة المسرح حقيقة الاتصال مع الجمهور، قام الباحث الذى أشرنا إليه بطبع الأعمال الآتيه : من هذا الماء لا أشرب **Deste agua no bebere**، غربت علىَّ الشمس ، وطلع القمر **Pusoseme el sol, Saliome la luna**، بالاضافة إلى ساخر إشبيلة **El burlador de sevilla**، تحت اسم كلارامونتى(١٥٨). أعمال كوميدية أخرى مثل أتون القسطنطينية **El horno de constantinopla**، جايبناتو ، الملك الجديد ، تم طبعها على يد إيرنانديب بالكارثيل(١٥٩) ، ودرووتيا التعسة **La infelice Dorotea**على يد جانيلين **Ganelin** (١٦٠) .

وأما ديجو خيمنيث دى إينثيو (١٥٨٥ - ١٦٣٤) **Diego Jimenez de Enciso** فقد استفاد من صداقته للكونت - الدوق - ووصل به الحال أن تسنم مناصب هامة فى إشبيلية، ومن بين إنتاجه يبرز عمل يتركز حول الاغتيال الغادر لأيخاندرو دى ميديثيس (آل ميديثيس فى فلورنسا) ، كما كتب أيضًا عن كاولوس الخامس (البطولة الكبرى لكارلوس الخامس **La mayor hazana de Carlos V**) وعن الابن غير الطبيعى لفيليبى الثانى (**El Principe don carlos**) ،إلخ لابد من مراجعة الدراسات التى كتبها كوتاريلو **Cotarelo** ووليليا مسين **Williamsen** (١٦١) .

ولويس بيلمونتى بيرموديث (١٥٨٧ ؟ - ١٦٥٠ ؟) **Luis Belmonte Bermudez**، من أصل إشبيلى ، جاب دول المحيط والمكسيك. وهناك من بين أعماله ما يستحق الذكر بعنوان : الشيطان يعظ **El diablo preclicador** عمل ينطوى على حدث معقد وملاحة وحرية فى الحركة من جانب بعض الأشخاص ، وحائك القرية **El Sastre del campillo**، هناك بعض الأعمال الأخرى المنسوبة إليه، ومن بين الأعمال الأكيدة يمكن أن نبرز إحدها الذى ينطوى على مضمون شعبى ، كتبه بالاشتراك مع آخرين : حجرد بلد الوليد **La renegada de valladolid**، الذى قام بدرساته سيرالتا(١٦٢).

وفيليبى جود ينيث (١٥٨٥ ؟ - ١٦٥٩) ، أدت أصوله اليهودية والمطاردة التى عانى منها إلى أن تصبح من أهم الجوانب فى حياته التى أثارت اهتمامًا كبيرًا لدى بعض الدراسين مثل : ميندیث أونروبيا **Menendez Onrubia**، وبولا نيوس **Bo lanos** وبيجاجاريثا لوينجوس **Vega Garcia Luengos** (١٦٣).لابد من التذكير هنا بالحالة المتشددة لكاتب مسرحى آخر هو إنريكيث جوميث **Enriquex Gomez** (الذى درسه كل من روسية **Rose,** وروجير **Rogers**، وكوهين **Cohen** (١٦٤) ، ذى الأصول اليهودية التى أدت به إلى المنفى ، إنه لموضوع مشوق للبحث ذاك الذى يتعلق بدرجة الانشقاق المسرحى المتولد من هذه الخاصية.

من بين أعماله يستأهل الذكر تلك التى تدور حول موضوعات إنجيلية : أمان وما ردوكيو **Aman y Mardoqueo**؛ والأعمال التى تتناول حياة القديسين بجرعات كبيرة من الخرافة مثل : أو أن الراهب يجب أن يكون لصًا : **O el fraile ha de ser ladron**، وكذلك ، جندى السماء **El soldedo del cielo**، والقديس سيبستيان : **San Sebastian**، ولكن دون أن نعدم أعمالاً كوميدية تتناول الدسيسة مثل : الشمس تضىء ليلاً **Aun de noche alumbra el sol** فى المحاولة كفاية **Basta intentarlo**، وحول الخلفية التاريخية (حول مشاكل النسب النصى ونسبة بعض الأعمال للكتاب تعد من الأمور الأساسية الدراسات التى أجرها بولا نيوس ، وبيجا جاريثا - لوينجوس المذكورين).

يقوم مسرح الكاتب على أساس من قواعد مشتركة للنية والشكل لمدرسة لوبى دى بيجا ، يشير بولاينوس ، كملامح سائدة فى مسرحه لحضور موضوعات مثل الصداقة وعلم الفلك ، إلى جانب الموضوعات المعتادة كالحب - والغيرة ، والشرف ، وتغيير الحياة ، إلخ ، ومن ناحية الأسلوب : "الأخيلة التى يتطابق فيها الإنسان مع السماء (...) بموضوع فلكى" (١٦٥).

خوان بيريث دى مونتلبان **Juan perez de Montalban** (١٦٠٢- ١٦٣٨):

صديق كبير ومفضل لدى لوبى دى بيجا ، الذى كان يكن له إعجابًا كبيرًا. قام الكاتب بتأليف مجموعة غير متجانسة يطلق عليها : للجميع : **Para tedos**، ومسرحه (الذى قام بدراسته دراسة جيدة ديكسون **Dixon**، وباكون **Bacon**، وبروفيتى **Profeti**، وباركير **Parker** (١٦٦) ، والذى سار فى جانب كبير منه على نهج لوبى ، لم يكد يصل إلى ملامح تعبر عن الأصالة ولما ينضج بعد لأن الكاتب قد أصيب وهو فى الثلاثين من عمره بمرض عقلى حال بينه وبين القدرة على التفكير ، لنتذكر هنا أعماله : الشجاع النصرى **El valiente nazareno** ، الراهبة الفارس **La monja alferez**، السيد دون خوان دى اوستريا **El senor don juan de Austria**.

لو أن أمامي مساحة أكبر ، لكان من الأجور التوقف عن كاتب متفرد مثل خوسية دى بالديبيلسو **Jose de valdevielso**؟ (١٦٦٠- ١٦٣٨) ، وذلك بسبب تخصصه فى مجال كتابة الأعمال الدينية الخاصة بالأعياد ، الأمر الذى يأتى متوافقًا مع موقف متناسق معلن أيضًا فى بقية إنتاجه الشعرى ، على الرغم من كونة مؤلفًا أيضاً لبعض الأعمال الكوميدية "إلهية" ونوع آخر من المؤلفات. أعمال دينية قصيرة مثل : الابن المسرف **El hijo prodigo**، القروي في محبسه **El villano en su rincon**، مستشفي المجانين **El hospital de los locos**، الصداقة فى خطر **La amistad en el peligor**، قد تم أخذها فى الاعتبار فيما يتعلق بتاريخ وتطور النوع الأدبى إلى أن وصل إلى مرحلة النضج على يد كالديرون.

يكفينا بهذا التقديم البسيط لهؤلاء الكتاب القليلين ، كعلامة وشاهد على ازدهار المسرح فى القرن السابع عشر ، المترع بالنصوص والكتاب الذين ينتظرون فى صبر وأناة أن يستعادوا. وهناك أعمال مسرحية كثيرة ما تزال قيد المعرفة والتقويم فى فترة القرن السابع عشر ، وذلك كى نكون فكرة تامة عما كان يعنيه كما وكيفًا(١٦٧) ، وبالطبع مع الأخذ فى الحسبان كتابًا مسرحيين عرضيين مثل : جونجرا **Gongra** وكيبيدو **Quevedo**، إلخ ، بالإضافة إلى بعض الكتاب الأصليين مثل : ثاياس **Zayas**، صور خوانا إينس دى لاكروث **Sor juana tnes de la Cruz**، وكلها أمور لا يتسع المجال للحديث عنها.

(٦) بدرو كالديرون دى لاباركه

Pedro Calderon de la Barca

التجديد الباركى للنموذج اللوبيسكى

١- حياته : (١٦٠٠ - ١٦٨١) :

هناك شخصيتان تمثلان قمة مسرحنا فى القرن السابع عشر هما بداهة ، لوبى دى بيجا وكالديرون دى لاباركة ، اللذان ، على خلفية مشتركة من البنية المسرحية المتكررة ، يتباعدان فى حياتهما وأعمالهما.

عندما ولد كالديرون دى لاباركة فى مدريد ، فى السابع عشر من يناير عام ١٦٠٠ - ، كان لوبى فى الثامنة والثلاثين من عمره ، كان قد عرف النجاح المتكرر داخل ساحات العروض المسرحية ، وامتلأت حياته بالمغامرات ، وبأحداث مجهدة ، عادة ما كان يفتخر بها فى مقابل العادة المعتدلة عند كالديرون فى كشف أسراره الخاصة.

وسوف يتأكد لنا كيف أن كاتبينا يتناقضان ليس فقط فى قوة الثقافة والتكوين ، وإنما فى موقف حيوى ، إذا التفتنا إلى التفصيلات التى يذكرها أوبرون **Aubrun** [١٦٨]. الذى يتحدث عن إحباطات ومشاكل نفسية عند كالديرون **Calderon** ، وظهرت أيضاً فى إحدى مسرحياته (على سبيل المثال ، الحياة حلم) رغم أنه بإمكاننا أن نخالف هذا ، فالأمر الأكيد أن لوبى دى بيجا وكالديرون دى لاباركة يفصحان فى قدر كبير ، عن موقفين حيويين متناقضين.

التحق كالديرون دى لاباركة – ابن كاتب المجلس الإدارى والمنتمى إلى أصول جبلية– وهو فى الثامنة من عمره بمدرسة اليسوعيين الإمبراطورية ، وظل بها حتى بلغ الثانية عشرة، وأبرز بعض المؤلفين أهمية تكوينه بين اليسوعيين بالنسبة لمسرحه ، ليس فقط بسبب الممارسات المسرحية المعتادة في تلك المدارس ؛ ولكن بسبب شكل وبنية الفكر الذى أمكن أن يشر به هناك. ليس لنا أن نتناسى بأن كالديرون كان قد اختير لشغل منصب القائم على أرض موقوفة من أجل الإنفاق على العبادة وأعمال الخير أسستها جدته ، وهو قرار لم يدخل إلى حيز التنفيذ ، كما سنرى.

ومن الأهمية بمكان بالنسبة لكالديرون ككاتب مسرحي التكوين الذى تلقاه فى جامعتى القلعة **Alcala** وسالامنكة **Salamanca** يعمد من اضطلعوا بمهمة الكتابة عن حياته إلى الكشف عن بعض المشاكل التى تعرض لها كاتبنا فى هذه السنوات المبكرة : منها موت والدته عام ١٦١٠ وقسوة زوجة الأب ، وموت والده عام ١٦١٥ ومشاكل الوصايا بين إخوته ، والديون التى وجبت عليهم لأحد الأديرة فى سالامنكة **Salamanca**، وكلفته الطرد من عضوية الكنسية ، ولكن من الصعب أن نقيس كيف أن هذه الأحداث يمكن أن تؤثر فى طابعه وتكوينه ، وهو ما يهمنا هنا.

ليس هناك من شيء يمكن التأكيد عليه بصفة قطعية من بين ميوله الأدبية – التى يشير إليها سوفاج **Sauvage** [١٦٩]، إذ من الصعب أن يكتب وهو فى سن الثالثة عشر عمله : عربة السماء : **El carro del celo** كما قيل. ولكن يبدو من الصحيح حقًا أنه فى ١٦٢٠ قد شارك فى مسابقة شعرية في ذكرى تقديس القديس إيسيدرو ، وبعد ذلك شارك فى مسابقات أخرى أعدت خصيصاً لكثير من القديسين. وفيما يتعلق ببداية نشاطه ككاتب مسرحي ، يبدو أنه قد بدأ فى عام ١٦٢٣ ، طبقًا لمعلومات يحللها بارى **Varey** وشيرجولد **Shergold** [١٧٠] ، على الرغم من وجود صعوبات دائمة فى تحديد التواريخ.

يبدأ سن الرشد عند كالديرون بالمشاكل ، وتظهر معه أيضاً بوادر عبقرى مبدع ، كما رأينا ، واجهته المشاكل لأنه كان عليه أن يتخذ قراراً بعدم الانتظام فى سلك القساوسة ويرفض ، وبالتالى ، القيام على أمر لأملاك المخصصة للإنفاق على العبادة

وأعمال الخير ، والمنصب الذى كان قد اختير له (ومالنا أن ننسى أنه بعد هذا بعامين قد انخرط فى سلك الرهبنه) ومن ناحية أخرى ، فنرى الإخوة كالديرون يتورطون فى عملية قتل ، ألقت فوق كاهلهم إضراراً ماليه بالغة.

يشير بيراتاسيس **Vera Tassis** [١٧١] ، إلى أن كالديرون قد اشترك فى حملات حربية على فنلندة وإيطاليا ، من ١٦٢٥ وحتى ١٦٣٥. ربما يجب تقديم تاريخ بداية حياته العسكرية ، كما هى رغبة بعض الدراسين حتى عام ١٦٢٣ ، وهو النشاط الذى يمتد حتى عام ١٦٢٥ وليس ١٦٣٥. وما من تأكيد على أن كالديرون قد مارس نشاطه العسكرى إلى جانب الأدبى فى آن واحد ، أود أن أقول بهذا إننا لا نعرف ما إذا كان العمل العسكرى قد شغل وقتًا هامًا فى حياة كاتبنا ، رغم أن بالبوينا برات[١٧٢] ، يشير إلى أن بعض الدوافع ، والتلميحات العسكرية ، وموضوعات العنف ، بالطريقة التى تظهر بها فى العديد من أعمال كاتبنا ، يمكن أن تكون راجعة إلى مشاركة فعاله فى المعارك العديدة التى وجدت الإمبراطورية الإسبانية نفسها متورطة فيها حتى يتم استنزافها.

هناك جانب يختلف تمامًا عن جانب كالديرون الهادئ والمتعقل ، الذى تعود عليه الكثيرون ، وهو الذى يعرضه علينا الحدث الفاضح الذى يرويه مؤرخو حياته : فى عام ١٦٢٩ يكسر عزلته فى دير رهبان الثالوث بمدريد ، ليلاحق شخصا يدعى ببيجاس **Villegas**، والذى أصاب أحد إخوته بجروح. وبعد ذلك ، فى الفترة ما بين ١٦٤٠ – ١٦٥٠ ، حدث أمر آخر أسيئت معرفته عن حياة كالديرون : ولادة ابن غير شرعى له من محبوبة له ، وهو ماالثمنا فى عفة أمام موقف ، على سبيل المثال ، للوبى دى بيجا الذى تعود على أن يجعل من حياته وحبه أدبًا. ولكننى أرى بأنه ليست هذه هى الصورة التى تميز كالديرون. لابد من التفكير فيه ككتاب بلاط بدأ أولاً بمزج الكتابة المسرحية التى تعرض على خشبة ساحات العروض والأخرى التى تعرض داخل القصور وأنه – رويداً رويداً – يبدأ فى التخصص ككاتب للقصور وكمبدع لأعمال لاهوتية قصيرة. وسوف يكون بالتحديد فى عام ١٦٣٠ بداية عمل كالديرون ككاتب مسرحى يسير على نهج معين ، ورغم أنه ليس بمثل كثافة لوبى ، إلا أنه أنتج تلك الأعمال المسرحية التى توجد فى أذهان الجميع : الشيطان امرأة **La dama duende** (١٦٢٩) للشرف طبيبه الخاص **El medico de su honra** (١٦٣٥)، الحياة حلم **La vida es sueno** (١٦٣٥)، عمدة سلمية **El alcalde de Zalamea** (١٦٣٦؟). إنها أيضًا سنوات كالديرون رجل البلاط ، المرغوب من قبل السلطة التى أخذت تسدى إليه المكافآت بعاطيا مثل "ثوب سنتياجو الثمين **(el habito de santiago)** ، الأمر الذى أدى به من جانب آخر ، للاشتراك فى العديد من

الحملات العسكرية الإسبانية. وكما يوضح جارثيا كاريثل Garcia Carcel [١٧٣]، فإن كالديرون كان يشعر بتماهية مع السلطه ، مع اقتسامه لفساد الأخلاق المتنامي.

في الفترة بين الأربعينات إلى الخمسينات (من القرن السابع عشر – المترجم–) قل إنتاج كالديرون ، ككاتب مسرحي ، رغم أنه لم يكف عن كتابة المسرح للقصر والأعمال اللاهوتية القصيرة ، ولكنه يبدو قليل الاهتمام بالمسرح المقدم داخل ساحات العروض المسرحية الشعبية.

فى عام ١٦٥١ ينخرط في سلك القساوسة ، وحينئذ تبدأ ما يطلق عليه بالبوينا برات Valbuena Prat[١٦٧]، حياة الصمت" وإعادة الحشد والوفاء بالقواعد الخاصة بوضعة الجديد. لم يكف عن الكتابة لمسرح القصر والأعمال اللاهوتية القصيرة ، كما قلت ، ولكن يبدو أن رده كان أكثر صرامة من لوبى على الإخلال بالأخلاق المزعوم عن المسرح الدينوى – الذى كثيراً ما تناوله علماء اللاهوت – فابتعد عنه رويدا رويدا .

وكقسيس نال مناصب متعددة : قائم على خدمة مصلي الملوك الجدد لطليطلة (١٦٢٣) ، السادن الشرفى للملك (١٦٦٦) ، السادن الأكبر لرهبانية مدريد للقساوسة الطبيعيين (١٦٦٦). لم ينقطع الكاتب عن الكتابة للقصر ويبرهن على هذا عمله : حظ وشعار ليونيدو وما ريفيسا (الذي كتاب عام ١٦٨٠) ، كما لم يتوقف عن كتابة الأعمال اللاهوتية ، حيث انتهى فى نفس العام الذى توفى فيه – ١٦٨١ من كتابة عمله : كبش إسماعيل.

توفى فى الخامس والعشرين من مايو عام ١٦٨١ ، وما انتهت حياة "بلا تاريخ" حينذاك ، كما وصفها سوفاج Sauvage [١٧٥]بل حياة عميقة يلخصها بالبونيا برات هكذا .

> حين أحكم السيطرة على العواطف المتأججة لشبابه ، وصل به الأمر إلى سلام فى "متحف الحصيف" لدخيلته الهادئة ، على "قناعة بأنه" لا توجد هناك صحبة أكثر أماناً من العزلة" ، وأن كل مظاهر البذخ فى الدنيا ما هى إلا "دخان وغبار ، ولا شيء ورياح"[١٧٦].

لكن لا ننسى أنه كان مغرماً أيضاً بالتصفيق والبهرجة فى البلاط ، رغم أنه يمكن اعتباره حقًا فى دخيلة نفسه المستورة الوجه المقابل للمنبسط عند لوبى دى بيجا ، كما قلت [١٧٧]. ومع هذا ، فالأمر المثير للفضول ، أن وصيته ، في ١٦٨١ ، تكشف لنا انشغالاً مفرطًا – درسته بالمقارنة مع لوبي (انظر المرجع رقم ٦٠) – بالترف ، وفن التزيين الجنائزى والافراط البلاغي ، فى نفس الوقت الذى يبين لنا فيه عن وجود أملاك نتيجة الثراء و "متحف الحصيف".

٢- تطور مسرح كالديرون

مازال أمر تطور مسرح كالديرون من عدمه مسألة خاضعة للنقاش من جانب النقاد ، بمعنى ، تتابع الأسلوبين أو تعايشهما فى نفس الفترة ، من الملائم ، إذن ، أن نتناول ، ولو بالاختصار اللازم هذا الجانب الهام. غير أن أوبرون **Aubrun** [١٧٨] يميز ثلاث مراحل فى فن الكتابة المسرحية عند كالديرون : مرحلة كوميديا العادات والمعطف والسيف ، ومرحلة أواخر مملكة فيليبى الرابع ، ومهمتها تنحصر فى تهذيب الأخلاق للسلوكيات المثالية لأبطاله ، مرحلة حكم كارلوس الثانى ، بمجموعة من الأعمال الأسطورية القديمة ، أعمال لاهوتية ، إلخ . حقًا فعند كالديرون يتم إبراز الملامح الشكلية ، والتكثيف المفهومى ، غير أن هناك أعمال تتعايش من أنواع مختلفة على مدى إنتاجه الدرامى ، الأمر الذى يسمح لبالبوينا برات [١٧٩] ، أن يقيم تمييزا بين أسلوبين لكالديرون ، لا يتتابعان دائمًا من الناحية التاريخية ، يبدو لى ، مع هذا ، صوابًا ما ذهب إليه رختبرجر **Reichenberger** حين يؤكد على أنه :

> فى كالديرون لابد من تنسيق الأعمال الدرامية المبكرة والمتأخره التى تتبع نوعًا آخر من البنية الدرامية. والأعمال الأولى تتم استمالتها بدرجات أسلوبية ، بينما الأعمال الثانية فتبدو كملامح كاملة للفكر المرتب والباروكى ، بنية الأسلوب[١٨٠].

لابد من حوزة الترتيب الزمنى حتى نتمكن من تحديد الأسلوبين لكتابات كالديرون ، ولكن بدون نظرة تميل إلى التبسيط او التجزئة ، من الضرورى ، حسب ما أرى ، أنه لابد من دراسة الخصائص المميزة للأسلوبين دراسة مقارنة.

يعتبر بالبوينا برات[١٨١] **Valbuena Prat** الشكل الأول عند كالديرون بمثابة عملية إكمال لطريقة لوبى دى بيجا فى كتابته للكوميديا ، بملامح تمييزية ، مثل الاقتضاب والثراء التقنى ، "بساطة عقدة النص" ، وداخل هذا النوع يتم إدراج الأعمال الكوميدية المتناولة للعادات والمعطف والسيف، ولكن إسهامات ريخنيرجر **Reichenberger**[١٨٢]، لتمييز ما سمى بالأسلوب الأولى فى مجمله ليست أكثر نفعاً ، فيما يتعلق بالشكل والمبنى. بالنسبة للباحث المذكور فإن أعمال الأسلوب الأول تحتوى على ملامح مميزة تكمن فى "البساطة الديناميكية" فى مواجهة الوقار والفخامة اللذين يتمتع بهما الأسلوب الثانى ، الأمر الذى يعنى قلة المكونات الباروكية ، المبنية بوضوح فى وجود الجمل البسيطة ، والمجازات الأقل تعميمًا وتعقيداً ، وقلة الاستعارات ، والتكلف فى استخدام الألفاظ ، وكذلك فإن المبنى يحتوى على اختلافات فيما يتعلق بالأسلوب الثانى ، والباحث الذى أشرنا إليه ، يفضل ، بإحكام ، الملامح الإجمالية :

تشكيل مفتوح للمشاهد ، التى تكتسب وحدة بواسطة فكرة مركزية ، تقابل إدارى لعناصر كوميدية و "جادة" لحظات من العنف المتواتر فى المواقف التأثيرية ، الأمر الذى يسمح له بالإلحاح فى استخدام "تقنيات التضاد" بواسطة كالديرون (والتى ستستمر فيما بعد) ، دون أن يكون للشخصيات ذلك العمق الفكرى ، وتلك الغايات المفهومية التى سنراها فيما بعد ، فى النهاية ، نجد أنفسنا أمام صراحة الهيكل الخاص بمسرح القرن السابع عشر ، الذى أصبح يعرفه القارئ ، ببعض قواعد التوافقية والقبول المشترك التى تبرز فوقها الملامح الشخصية[١٨٣] ، ودائمًا ما يقبع فى الخلف وحش الطبيعة ذاك المدعو لوبى دى بيجا. رويث رامون **Ruiz Ramon** يلخص ، بمهارة ، معنى الطريقة التى يكتب بها كالديرون دى لاباركة أعماله فى هذه المرحلة الأولية :

> إن كالديرون يستخدم كى يقول ما يجب أن يقوله أداة أحبها الجمهور : أداة لوبى ، ولكنه يخضعها لعملية تطهير نقدى ، إن كالديرون يماثل إبداعيًا العناصر الأساسية للفن الدرامى القائم ، يمتلك زمامها ، يضعها فى مواكب ، رافضًا بعضها ، ومكثفًا البعض الآخر - تقنية المهجية هى نتيجة عملية انتقائية - ثم يجعلها - بعد ذلك - مطابقة وصالحة للتعبير عن وجهة نظره عن الدنيا[١٨٤].

أما كالديرون الأسلوب الثانى فربما أنه الأفضل معرفة ونمطية داخل تاريخ الأدب ، فدائماً ما يشار إلى الوقار اللفظى ، والعمق الأيديولوجى عند كالديرون الذى يبدو كنموذج لعصر الباروك ، له نظام جمالى عمل على ممارسته فى الكتابة المسرحية. يميز بالبوينا برات **Valbuena Prat** هذا الأسلوب الثانى لكالديرون إجمالاً فيقول :

> إن الأسلوب الثانى ، الأكثر أصالة (...) يوجد فى الأعمال الكوميدية الدينية الفلسفية والأسطورية والأعمال اللاهوتية. إنه عبارة عن جنس جديد تفرض فيه الأيديولوجية ، وشعرية الموضوع والشكل الشعرى المفرط ، بمصاحبة الموسيقى كعامل أساسى أحيانًا ، نفسها على العناصر الأخرى للفترة الأولى (....) وإذا ما تعثر المؤلف بصعوبة فى موضوع مفروض فإنه يرى نفسه حراً ، على العكس ، من أى ارتباطات تقنية للكوميديا غير الملموسة. إما المهرج فيقل تعبيره إلى الحد الأدنى : الحدث واحد ؛ يتسع المجال فى مسرحه لكل شىء : رمزية، وفكر بعمق ، وشعر ، وموسيقى ، بالإضافة إلى كل ما هو درامى فى حياة الإنسان : الطباع ، العاطفة ، والحياة[١٨٥].

هناك الخصائص الأصلية للأعمال اللاهوتية - والتى سوف نراها فيما بعد - ولكنها تكشف لنا الطريقة التى كان يستخدمها كاتب باروكى ، يعرف الآليات الخاصة بالصنعة الأسلوبية وبالغموض فى اختيار الأسلوب ، ويتحرك داخلها مع إضافة تجديد لمبدع أصيل ، بأصالة لا يتم نفيها بالتأثيرات. ولهذا كله فيبدو لى جوهرياً أن نسأل أنفسنا عن أثر الباروك على كاتبنا وذلك حتى نتمكن من تحديد خصائصه ، وفيه تصبح ذات فائدة لنا التوقيتات الممتازة التى يذكرها لنا هيستفيلد **Hatzfeld** [١٨٦] . طبقًا لهذا المؤلف ، فإن الباروك عند كالديرون لا يكمن فى تلميحيات غامضة ولا فى "خدع" تعمل على إقصاء القارئ عن القيمة الخاصة بالمفهوم حتى يركز انتباهه فى المهارات الشكلية ، فى الاستنباط. ولهذا فإنه يعمد إلى أسلوب غامض حافل بالمعانى لدرجة ما يختلف عن لويس دى جونجرا **Luis de gongra** ، رغم ما يفيد به من "الأخيلة" ، ولكن لا تعدم وجود العناصر المستعملة مثل التناقض الظاهرى ، والوضوح ، ووقار الأشعار والاستعارة المحكمة ، وكلها جوانب سوف تفيض فيما بعد ، إلا أنها عند كالديرون مازالت خاضعة للسيطرة من قبل قدرة خلاقة أصيلة. وأما تلاميذه فسوف يقع على عاتقهم فتح الباب ، وأن ينهض عدد غير قليل منهم بمهمة إغراق الحقل المسرحى فى جزء من القرن الثامن عشر.

٣- الأخيلة والمفاهيم والأسلوب

لابد من دراسة تفصيلية لهذه الجوانب حتى يصبح يوسعنا أن نفهم مسرح كالديرون ، لأنه ، كما يقول بالبوينابرات : "يحمل كل ما هو شعرى إلى الشكل الأساسى للحدث"[١٨٧]. وأوربرون **Aubrun** [١٨٨] يجد أن فن الدراما عند كاتبنا يتطلب لغة "أحكم بناؤها المعمارى" "ببصيرة أخلاقية" تحدد أن الأخيلة تتجاوز النية الحسية الخاصة.

إن كالديرون يملك نظامًا معينًا فى خلق واستخدام الأخيلة الشعرية المعبرة والتى تنوء بحمل ذى معنى يتم تناوله بصورة مكثفة فى مسرحه الذي يبحث كثيراً فى الأفكار والأخيلة. قام بعض الدراسين بمنهجة "الأخيلة" عند كالديرون ، من الملائم أن نستجمع هنا الإسهامات - فى هذا المعنى - التى أسهم بها هيسى **Hesse** وويلسن **Wilson**، والتى سنطلع عليها تباعًا.

يقيم هيسى **Hesse** نظاماً لأصل ومعنى أخيلة معينة عند كالديرون :

- الطبيعة : مناظر عدائية ، الكوارث التى تعنى أحداثًا مشئومة
- علم الفلك : يعلى عن طريق الوصف الجمال النسائى.
- الضوء : العقل ، الحياة ، الحب
- الأسطورة : خرافات وأشكال ذات قيم عالمية
- المملكة الحيوانية : قيم رمزية متعددة
- حيوانات وطبيعة : يمكن لهما أن يؤديا معنى الانهيار فى كل الأنظمة ، وخاصة ، الحيوانات الضخمة وظواهر الطبيعة المدهشة.

يقيم ويلسون **Wilson** تحليله للأخيلة عند كالديرون على أسس أربعة (الأرض ، الماء ، الهواء ، النار) كما يوضح الثراء الكبير للمعانى الذى يمكن أن يستنبط من التفصيل لكل واحد من العناصر ذات المستويات المتعددة : العنصر الذاتى على سبيل المثال ، بحر ، ماء ، نهر – ، المثال دلفين ، سمك ، ثعبان – ، المخلوقات غير المتحركه – على سبيل المثال ، سفينة ، مركب كبير – و "أوصاف" العنصر – على سبيل المثال ، ملح ، ثلج ، فضه ، رغوة – . يقوم نفس هذا الهيكل للعناصر الباقية ويبين لنا ليس فقط أهميتها فى قاموس ونظام الأخيلة عند كالديرون وإنما البلاغة الباروكية التى تتولد من استخدام عناصر ومميزات لعنصرها وذلك بغرض تطبيقها على عنصر آخر ، يتولد منه الإحساس بالهيولية ، بالتعارض العنيف ، وكلها أمور خاصة بالذوق الباروكى ، وداخل "نظام" "مجزء" والذى تظهر فيه أيضًا التناقض الظاهرة ، الخداع للأحاسيس ، تلاشى الضوء – الظلام – وإلى الآن فإن المؤلف المذكور يقدم لنا تفسيراً لاهوتيا لهذه الوسيلة من "القدرة على التخيل".

من المعروف أن عصر الباروك كان يفضل استخدام الصور البلاغية التى تقوم على نوع ما من التقابل ، من التلاعب بما هو ظاهرة وتوتر المتناقضات، وعند كالديرون نجد : الطباق ، والمقابلة ، والمغايرة ، والاستعارة الدالة على ما ليس له اسم ، والتورية ، التى تتطابق فى المستوى المفهومى مع وفرة المتناقضات مثل النوم / اليقظة ، الحياة/ الموت ، الحب / الكراهية. ويقوم هاتسفليد **Hatzfeld** [١٩١] ، الذى درس هذه المتناقضات عند كالديرون دراسة ممتازة ، بتحليلها من زاوية إمكانياتها الرمزية ، التوتر الميتافيزيقى والأخلاقى ، بغايات تذهب أبعد بكثير من مجرد الصنعة الشكلية البسيطة لتتحول إلى أشكال من أشكال التفكير ، إلى نظام ذهنى يملك فيه الخداع والوضوح قيمة هامة يمكن أن تجد حلا ويصبح لها معنى كاملاً فى اللاهوتية ، ومن

جـانبـه ، يرى بريانس Bryans [١٩٢] فى بلاغة كـالديرون بالإضـافـة إلى الرغبـة العقائدية ، محاولة نظامية داخل الهيلولة.

إن النظرة الثنائية للعالم يمكن أن تؤثر أيضًا فى علم النحـو ، فى إيقاع الجملة. مثلما يقول أوبرون Aubrun [١٩٣] ، التطابق والالتباس شائعان فى هذه اللغة ، وكل شىء يمكن أن يكتسب معنى مزدوجًا ، فى نفس الوقت الذى يحدث فيه تكرار لكلمات متصلة فى معناها ، والتى فى بعض الأحيان تنصب فى تراكم أصيل ، ولكنها تتعايش فى السير البطىء الوقور، إيقاع سريع / بطىء ، إنه تفصيل من جديد ، للمتناقضات.

يصف كورت رخينبر جر Kurt Reichenberger ، الذى ميـز الأسلوب الأول لكالديرون بأنه الأسلوب البسيط المركز ، الأسلوب الثـانى – الذى أصب فيه تركيزى خاصة فى هذا الجزء – بأنه "أسلوب البهرجة والوقار ، والإسهاب". بتميز – طبقًا لقوله – بقواعد نحويه منطوقة جيداً لجمل مطولة ومعقدة التركيب ، بزيادة فى الفقرات الوصفية ، الغنائية والمفهومية ، وهو ما يتم التعبير عنه فى المستوى الأسلوبى بزيادة الصفات ، المتناقضات ، وخاصة الاستعارات.

تمثل الاستعارة ملاذا معتاداً ومنهجيًا ، نراها مستخدمة من جانب كالديرون ، وخاصة فى ذاك الذى نطلق عليه الأسلوب الثانى. بعد كالديرون أقل تعقيداً من جونجرا Gongra، ونراه متقيداً ، مع هذا ، بالتذوق الباروكى للاستعارة المتصلة، ليوسبيتسر Leo spitzer يقيم المعنى الأخير لهذا الملاذ الأسلوبى ، طبقًا لقول هيتسفليد :

> سعادة ، مصدر للمتعة أمام طرق التعبير عن الأشياء ولإدراك ناجح لوحدة كل المخلوقات وتوافق كاثوليكى – ساكن للوجود[١٩٥].

لم تكن الاستعارة عند كالديرون ، بالتالى ، مجرد ملاذ زخرفى وإنما دافع وجودها كما أشار هيتسفيلد [١٩٦]. يكمن فى إبداء علاقة ما بين الخلق والخالق (الله) ، بفكرة مضمونها أن العالم البشرى ، الناقص ، الضعيف ، المتعدد الصبغات والألوان ، كل متوحد بالنسبة لله ، الذى هو المعنى الآخير للحياة الدنيوية ، من الممكن أنه فى بعض الأعمال البسيطة لكالديرون دى لاباركه لا يصبح مرئيًا بصورة كبيرة هذا المعنى الأخير الهام ، ولكن بلا شك ، لابد أن نجعله حاضراً أمامنا حين نرغب فى تمييز مسرح كالديرون بصورة إجمالية. وهذا الأمر يصبح أكثر وضوحاً ، على ما أعتقد ، عند تحليل الأجناس المسرحية المختلفة التى تشكل إنتاجه الدرامى. بعض الباحثين مثل فيراتير مورا Ferrter Mora ، يعتبر الصنعة الباروكية عند كالديرون دليلاً على أنه يمثل عالمًا "ليس بالحقيق ولا بالمثالى (...) ، إنه عالم مسرحى تام"[١٩٧].

٤- البنية والتقنية المسرحية

يقوم دارسو مسرح كاتبنا بوضع الفرارق بين البنية الدرامية لأعمال الأسلوب الأول والأسلوب الثانى ، وهكذا فإن ريخنبرجر[١٩٨] يضع البنية المفتوحة للأسلوب الأول فى مواجهة الأخرى المقفلة ، الداخلية ، والتى تضفى معنى أخلاقيًا على الأحداث فى الأسلوب الثانى، يستخدم بصفة مستمرة أبنية طباقية ، للقيمة التى توجد فى التناقض بين الأشخاص ، والأفكار ، ليس فقط من أجل القصد الأخلاقى ، وإنما من أجل القصد الجمالى.

بالبوينابرات **Valbuena Prat** يكشف لنا عن الأسلوبين الأساسيين اللذين يستخدمهما كالديرون دى لاباركه من أجل "تنظيم أعماله الدرامية :

> فى بعض الأحيان يبنى كالديرون أعماله على أساس البطل ، الذى يتبعه ، كما فى قانون التبعية ، الخاص بكل أنواع الفنون الباروكية ، الشخصيات الأخرى ، كما فى : الحياة حلم : **La vida es sueno** ، وجزئى : بنت الهواء **La hija del aire**، طفلة جوميت ارياس **La nina de g. Arias** (...)أو الأمير المثابر**El prinicpe constante** . وفى أحيان أخرى يقيم بنية لقانون التوازى على أساس من شخصيتة يمكن أن يكونا بطلين رئيسيين أو مناهضين لهما (...) . بعض من هذه الأشكال المتناقضة ، يرتفع فى أسلوب ديالكتيكى يمكن أن يصل إلى الجدلية[١٩٩].

يعرف القارىء الوظيفة التى يمكن أن يؤديها الحدث المزدوج فى مسرح القرن السابع عشر والميزات الإجمالية لهذه الازدواجية ، الأمر الذى يسمح لى فقط بالتوقف عند ما هو خاص ومميز فى أعمال كاتبنا، ولهذا ، ففى مورد الحدث المزوج ، لابد من أن نبرز فى كالديرون مهارته فى ربط المستوى السطحى والعمق المفهومى ، كما ينطبق على من كان ، فى أعماله اللاهوتية ، أستاذًا للإستعارة ، رغم أنه من العدل أن نعترف أيضًا بأن الموارد الأصيلة للمسرح فى القرن السابع عشر ظهرت أيضًا فى أعماله ، لدرجة أنه بالنسبة للملامح الأصيلة لكاتبنا لايجب البحث عنها عبر هذا الطريق، لا يمكننا أن ننسى بأن كالديرون يستخدم ، أحياناً ، أعمالاً لكتاب سبقوه كمصدر مباشر لبعض أعماله الدرامية ، وعلى وجه التحديد المقارنة بين المصدر والعمل الذى يصدر عن كالديرون يمكن أن تقودنا إلى تحديدات هامة للطريقة الشخصية التى يتبعها كابتنا فى مهنته وقد درس سلومان **Sloman** [٢٠٠] بدقة هذا النوع من العلاقات ، وعلى سبيل المثال ، عند تحليل الرابطة بين عمدة سلمية **El Alcalde de zalamea** للوبى دى بيجا ونفس العمل لكالديرون يوضح لنا الاختلافات الأساسية بين الاثنين :

فبينما فى لوبى تتركز المشكلة فى العمدة والعدالة ، ففى كالديرون يعد موضوع الشرف الأساس بكل ما فيه من اطناب وثراء الإمكانيات ، وهذا ، بداهة ، يعنى تغييراً فى المفهوم والقصد ، تنحصر العلاقة فى أحداث المضمون وهناك تغييرات فيما يتعلق بتعيين ملامح الشخصيات ، فى التوافق البنيوى وبالطبع ، فى الأسلوب (الأخيلة والصور البلاغية ٠٠) التى رأيناها ، وبهذا الإلحاح على أنه رغم وجود ملامح نوعية للمسرح فى القرن السابع عشر عند كالديرون ، من الكوميديا الجديدة التى أبدعها لوبى ، إلا أن كاتبنا – بطريقته الشخصية فى الكتابة واستيعاب المسرح – يسهم بمميزات جديدة تخلق ، بدورها ، إلى حد ما مدرسة ، كما هو معلوم٠

إن العلاقات بين شخصيات الدراما تقتصر – طبقًا لما يذكره سوفاج **Sauvage** [٢٠١] – إلى ثلاث : "عقيدة موثقة باليمين ، والحب والانتقام"٠ ورغم أن هذا يعنى تبسيطاً زائداً ، إلا أنه حقًا يبدو أن هناك منهجية متكررة فى العلاقات بين الطباع الخاضعه للمفاهيم الكبرى للحب ، والشرف ، والخالق ، دون أن نعدم ، مع هذا ، التهكم ، الذى يمكن أن يؤدى وظيفة الإدانة لكل ما يقدم داخل العمل على أنه صالح (هكذا ، على سبيل المثال ، كما أشار العديد من النقاد ، فظاظة قانون الشرف الزواجى فى أعمال مثل : للشرف طبيبه الخاص **El medico de su honra**، ومصلح الشرف المفقود : **El pintor de su deshonra**، والجزاء من جنس العمل : **A secreto agravio, secveta venganza**، أو الأشخاص على هامش القانون والقواعد القائمة للتعايش الاجتماعى التى ، مع ذلك ، يتم استدعاؤها فى النهاية ، أحيانًا ، إلى الحظيرة[٢٠٢].

يحلو لكالديرون أن يضع أبطاله فى مواقف متناقضة وحتى متقابله ولكن هذا لا يمكن له أن يؤدى إلى رأى سلبى مثل رأى أوبرون **Aubrun**[٢٠٣]،وإنما فى شخصيات كالديرون تقتصر الناحية النفسية على صورة فسيولجية خالصة ، بقدرة على التأمل الداخلى وأولية للغاية، بالتأكيد ، فإن مسرح القرن السابع عشر ليس ، عامة ، مسرحاً يعمد على التعمق فى نفسية الفرد ، كما أن القارىء يعلم التشخيص المقولب للبطل – البطلة ، خادم – خادمة ، والذى لا يرى كالديرون متحرراً منه فى كثير من أعماله الكوميدية التى تتخذ من العادات موضوعًا لها ، وكوميديا المعطف والسف ، ولكن فى أذهان الجميع توجد أشخاص مثل سميراميس فى عمل : بنت الهواء : **La hija del aire**، وسيخيسموندو فى عمل : الحياة حلم **La vida es sueno**، وبدور كريسبو فى : عمدة سلمية **El alcalde de zalamea** ، أشخاص يغمرهم العمق المفهومى بقيمة عالية ، بإمكانهم التحول إلى أشخاص نمطية ، لكن مسرح القرن السابع عشر لا يمكن أن يقاس بتقديرات القياس الفردى للمسرح فى أيامنا٠

ماكس أو بنهامير **Max oppenheimer** (٢٠٤) يوضح ما عساه أن يوجد فى بعض هؤلاء الأشخاص المحفورة أسماؤهم فى الذاكرة لمسرح كالديرون من رغبة فى تحقيق ذواتهم ضد القيود الاجتماعية والصعوبات المتعددة في الحياة ، بحثًا عن انسجام وهمى ، تركيبات من العناصر المتنافرة" بالطبع فإن كثيراً من الأبطال يعدون هياكل بسيطة ، كما قلت ، ولكن هذا لا يسمح لنا بالتعميم ولا يمكن أن يمنعنا من الاعتراف بوجود شخوص مثل التى أشرنا إليها من قبل والتى ، كما سنرى ، تولد بقيمتها البارزة الحاجة إلى مصادر لغوية ومسرحية معينة.

إن الأعمال التى تأتى بنيتها قائمة على مبدأ (رأينا ذلك) بنائى يكمن فى التبعية لشخصية هى فى حاجة لإثارة وزيادة الانتباه حولها. وهذا يؤدى إلى ظاهرة غريبة ، تمت دراستها جيداً من قبل برينج – ميل **Pring - Mill** (٢٠٥) . : تتعقد البلاغة أكثر كلما أخذت العواطف تتراكم ، على العكس مما يحدث عادة فى الحياة الواقعية ، وكالديرون يستخدم "موارد الخطاب" ليشخص ، ويحيى ويقدم العملية التطورية لشخصياته. ومن جانب آخر ، فإن كالديرون عليه أن يستخدم بعض العناصر المسرحية حتى يعلن عن الأفكار الباطنه للبطل. من بين تلك الموارد المعتادة لاستخراج دخيلة الأذهان يأتى الحوار الذاتى ، الذى بدى مستخدماً بأستاذية فى قدراته الشعرية – كما يعرف القارىء – من جانب خيل بيثنتى **Viecente Gil** لقدر ترك لنا كالديرون مجموعة من الحوارات الذاتيه الممتازة ، التى بعيداً عن كونها شاهداً على عدم القدرة للكشف لنا عن دخيلة الشخصية فى حواراتها وأفعالها ، فإنها تعد مثالاً للقدرة الخلاقة لشاعر عظيم ، لأنه فى الحوار الذاتى يتم تكثيف دخلية الفرد ويتم التعبير عن الشكوك ، الأحاسيس ، وعلامات الضجر للطباع ، لقد كان الحوار الذاتى عند لوبى دى بيجا مكانًا يحصل فيه مكاسب جمالية هامة ، على غرار الحوارات الطويلة التى تم استخدامها للتعبير عن طريق الكلمة عن جمال منظر رعوى الذى كان من الصعب تقديمه فى صورة مرئية على خشبة المسرح أو لوصف أحداث لم يكن من الممكن أيضًا أن تحدث أمام أعين المتفرجين ، كما رأينا ، لا أحاول بهذا القول : إن الحوار لم يكن أساسيًا فى بناء الدراما الكالديرونية ، ولكننى أردت إبراز مهمة وفنية الحوارات الذاتية.

أما الحوارات الجانبية فإنها تعد بمثابة موارد مألوفة فى تقليد المسرح وذلك للكشف عن معانى خفية لنشاط شخصية ما ، وتقديم بعض الإرشادات للمتفرج ، ومساعدته على الفهم ، إلخ ، إنها نوع من التواطؤ يقوم على أساس من الصنعة المعروفة بأن الشخوص – الممثلين الموجودين على خشبة المسرح لا يسمعون ما يقول ممثل آخر للجمهور ، إنه تقليد مسرحى خالص ، وبالتالى ، فى نفس خط تغيير

الشخصية ، يأتى التخفي ، إلخ ، الذى يستخدمه مسرح القرن السابع عشر بوفرة كبيرة : وكشاهد على حرفية التخفى نجد عمل : بنت الهواء **La hija del aire**، بالتزييف والتشويش لسميراميس – نينياس.

يلجأ كالديرون ، مثله فى هذا مثل بقية كتاب المسرح فى القرن السابع عشر ، إلى استخدام النوادر ، والحكايات التى من أصل رفيع الثقافة أو شعبية ليعمل على توسيع الحدث المسرحى ، ويشرح ويكمل إنه مورد مألوف ، ولكن رغم أننى أشغل نفسى هنا فقط ، وباختصار – بالملامح الشخصية لبعض القواعد ذات القبول المشترك – تبدو لى هامة تلك التنوعات التى تجرى ، فى هذا المعنى ، فى المسرح الكالديرونى.

وبالتعرض للبنية والتقنية الدرامية ، يصبح من الضرورى التلميح إلى مسألة الوحدات الثلاث، كالديرون ، مثل كتاب أخرين للمسرح في القرن السابع عشر ، لم يكن يأخذها فى حسبانه ، ولكن مع كل هذا ، لابد أن نضع أمامنا ، وإن كان بحدود معينة ، الرأى الذى يتبناه دونكان موير **Duncan moir**[٢٠٦]، والذى طبقًا له يرى أن كالديرون قد فهم المردود الدرامي للوحدات ، وبهذا المعنى ستكون حاضرة ، لدرجة أنه عندما يدرس بطريقة منهجية مسرح القرن السابع عشر من خلال هذا المنظور فسوف تكتشف أعمال كوميدية أكثر نظامية مما هو معتقد فى العادة، ومع كل هذا ، فإن مسرح القرن السابع عشر له فنيته الشعرية الخاصة – التى يعرفها القارىء – ومن داخلها تنطلق لشرح إنتاج كل مؤلف، هذا يحملنا ، على سبيل المثال ، إلى المشكلة التى تمت مناقشتها عن وجود أو عدم وجود التراجيديا فى إسبانيا ليتوصل إلى النهاية إلى أنه بطريقة ما ، يمكن اعتبار بعض الأعمال الكالديرونية أعمالاً تراجيدية (لنتذكر بأن المبدأ الأساسى للكوميديا هو الخلط بين ما هو كوميدى وما هو تراجيدى) ، ولكن بداية من افتراضات مختلفة لمعطيات التراجيديا الكلاسيكية ، كما برهنت على ذلك تمامًا الأعمال النقدية الإنجليزية وعاد إلى الموضوع حديثًا ، رويث رامون **Ruiz Ramon** [٢٠٧] .

لابد من الإشارة ، جبرًا ، للعلاقة المسماة (الدور الشعرى – الموقف) أى استخدام أنماط مختلفة من الأدوار الشعرية طبقًا لخصائص الحدث. لقد عبر لوبى عن ذلك منهجياً فى : الفن الجديد وطبقه عمليًا ، وكذلك تلاميذه (بالطبع ، بتفرعات على النموذج الأساسي). فى رأى أوبرون **Aubrun** [٢٠٨] ، يتصدع في كالديرون التنسيق الدقيق بين وزن الشعر – والشخصية ، ووزن الشعر – موقف ، ولكن تبعًا له ، يتم الوفاء بقانون آخر : استخدام الشعر الطويل والوقور للمشاهد البطيئة ذات الإيقاع المهيب أو الغرامى واستخدام الشعر القصير المتجانس للمواقف المؤثرة ، سواء بالنسبة للحدث أو الفكر ، وبالرغم من هذا ، يمكن أن نقبل بأن كالديرون – رغم أنه ليس بنفس

الصرامة ، يتبع بعض النماذج اللوبيسيكة : الرومانثى ، والدور الشعرى المكون من "لاريدونديا "(دور من الأبيات الشعرية يتكون من أربعة أبيات ذات المقاطع الثمانية ، يتوافق فيها البيت الأول مع الرابع ، والثالث مع الثانى فى القافية – المترجم –) بالنسبة للحوار ، وفى الحكاية يستخدم الدور الشعرى المعروف باسم "لاسيلبة" (دور شعرى تختلط فيه الأبيات ذات الأحد عشر مقطعًا بالأخرى ذات السبعة مقاطع – المترجم) وأما الأحداث النبيلة فيستخدم لها الدور المعروف باسم "ديثما" المكون من عشرة أبيات ، ويمكن استخدام "لاسيلية" أيضًا فى الحوارات الشعرية ، وأما فى المناجاة فيستخدم الدور المعروف باسم "صونيتو" (دور شعرى يتكون من أربعة عشر بيتا ذات الأحد عشر مقطعًا موزعة إلى مجموعتين مكونتين من أربعة أبيات ، ومجموعتين أخريين من ثلاثة أبيات. فى المجموعة الرباعية يتوافق البيت الأول مع الرابع والثانى مع الثالث فى القافية ، أما المجموعة الثلاثية فتأتى مختلفة فيما بينها – المترجم) وبالنسبة للأحداث التى تجرى بين جدارن القصور يتم استخدام الدور المعروف باسم "كينتيا" (دور شعرى مكون من خمسة أبيات ذات ثمانية مقاطع – المترحم) ، ولكن من الممكن أن يكون هناك تبادل بين الأوزان الشعرية ، تواصلات ، تنوعات ، دون صرامة أنى نموذج ، كما درس هيسى **Hesse** فى كتابة المذكور.

نرى إجمالاً ، أن مسرح كالديرون يصدر عن ذهن منظم البنية يظهر فيه – كما أبرز ذلك العديد من النقاد – تأثير نظام الفكر اليسوعى ، كما يعكس ثقافة أكثر عمقًا وهدوء من ثقافة لوبى ، فى نفس الوقت الذى يجمع فيه تأثيرات علم الجمال الباروكى. هذا التكامل من المنطق والبلاغة وعلم اللاهوت والأسطورة والقانون إلخ .. ، كان قادراً ، فى عملية تصوير شكلى ، كما يشير كوريتوس **Curtis** [٢٠٩]، على أن يثير إعجاب ، ليس فقط الجمهور المثقف المختار ، ولكن الفرد العادى أيضًا ، الأقل تعودا على هذا التعقيد المفهومى والشكلى ، على الرغم من أنه مازالت تنقصنا معلومات حتى ندقق أكثر فى جمالية التلقى. ومع هذا ، فأرى أن كالديرون الأكثر تعقيداً يظهر فى الأعمال المعروضة داخل القصور ، – العمل الذى تخصص فيه ، كما يعلم القارىء – ولدى شكوك حول فهم الجمهور عامة للمفاهيم المعقدة والتكييف الأيديولوجى للأعمال اللاهوتية : فقد حذف الراعى ، والملك ، الشخصية التى تأخذ على عاتقها شرح المضمون ، ولكن ، هل تمكن الجمهور العام من تفسير الرموز وكشف الغموض للمعانى العميقة؟[٢١٠]. إنها مشكلة تستدعى التفكير الدقيق ، مع الإخضاع للنقد تلك "السهولة" المزعومة للإسبانى فى القرن السابع عشر " فى سماع الشعر" وتكوين جمالية وسوسيولوجيا للحواس وذلك بتحديد مهام السمع والبصر ، والتى لا أتمكن هنا من الدخول فيها. كل هذا قد أدى بنا إلى جانب آخر رئيس فى فن الدراما الكالديرونية : فن التزيين المسرحى.

من المعروف أن كالديرون قد استخدم وطور ، كى يصل به إلى اشكال ناضجة ، الديكور بماله من مؤثرات مسرحية ، وألية مسرحية ، إلخ. وخاصة فى العروض المقدمة داخل القصور ، لقد درس البروفيسوران أروونيت **Arroniz** وشيرجولد **Shergold** [٢١١].وآخرون مميزات فن التزيين المسرحى الكالديرونى وكشفوا لنا إلى أى درجة حول العرض "بالنسبة للرؤية" إلى عامل أساسى للتسلية ، يتعقد تدريجياً فى القرن الثامن عشر ، – فى أشكال المسرح الشعبى – ، كما يوضح كارو باروخا **Caro Baroja** [٢١٢].وفى معنى أخير ، لابد من أن نأخذ فى الحسبان هذا الأمر من مسرحه الباروك التى أصبحت الحياة فيها وقد تحولت إلى مسرح والمسرح إلى حياة بعد أن وصل الأمر بالحدود الفاصلة بين العرض المسرحى والواقع تتلاشى تماماً ؛ وكلها جوانب تمت دراستها جيداً من جانب اوروتكو**Orozco**وروسية **Rousset**[٢١٣] .

٥– الأجناس المختلفة فى مسرح كالديرون

إن التصنيف يعد ، دائمًا ، بمثابة التزيين للأشياء قليلاً ، ولكن حتى نكون فكرة عن ثراء العالم الدرامى الكالديرونى بصفة خاصة ، ومسرح القرن السابع عشر بصفة عامة ، فمن المناسب أن نوضح عديداً من "الأجناس" داخل الإنتاج الدرامى ، الذى تبينه لنا وفرة وتواصل موضوعات ودوافع معينة، هناك بعض السبل التى تحدد الاتجاهات، إلا أنها لا تزيل هامش الأصالة، وبالتأكيد ، فتوجد بعض الطرق البنيوية ، والشكلية والموضوعية ، وبعض القيم الثابتة ، ونظام معين فى الكتابة لساحات العرض المسرحى أو القصور كمصادر للدخل . . . ، الأمر الذى يقيد عمل الكاتب المسرحى، هذه العملية من الكتابة داخل إحداثيات الزمن لا تستبعد القدرة على التجديد ، بما فى ذلك القدرة على الاستخدام العبقرى ، والموارد المشتركة ، ولهذا فإن ما يهمنى الأن ليس إظهار المميزات الإجمالية لكل واحد من الأجناس ، ولكن التجديدات والخصائص الكالديرونية.

من أجل أغراض البحث المنهجى ، وتسهيل الفهم ، سوف أقوم بتوزيع مجمل الأعمال الكالديرونية إلى أجناس عديدة : ومن أجل هذا فسوف أتبع إيفيرت هيسى **Everet Hesse** [٢١٤] : كوميديا المعطف والسيف ، كوميديا العادات ، الدراما الدينية ، الدراما التاريخية ، تراجيديا الشرف ، كوميديا الأسطورة ، الدراما الفلسفية ، الأعمال اللاهوتية المسرح الصغير ، لاتارثويلا، وداخل علامات مشتركة – كما قلت – يبدى كالديرون أصالته فى كل واحده منها ، ولكنه يبرز فى بعضها خاصة ، حيث حولته قدرته الإبداعية من التحول إلى مبتدىء ، أكثر منه تابع طيع فى العديد من

أعماله التى تتناول العادات والمعطف والسيف ، يكشف لنا كالديرون طريقته الشخصية فى استخدام عناصر من الفن الدرامى السابق ، ولكنه فى الأعمال الدينية المقدمة فى المناسبات "اللاهوتية ، والدراما الفلسفية يقدم لنا ما هو أفضل لأستاذيته المجددة.

لقد رأينا بعض المميزات العامة للأسلوب والتقنية الدرامية لكاتبينا ، عارضين التقسيم الذى اقترحه بعض الدراسين ، ولكن لنتذكر ، من جديد أن العمق المفهومى ، واستخدام الموارد التى تعنى بالصنعة والبديع والغموض والمعانى الكثيرة ، و"الهندسة المعمارية المنطقية" للأعمال تعد ملامح مميزة لكالديرون ، رغم أنه ليس فى معيار مساو فى كل الأجناس لإنتاجه الدرامى ، ولا فى الأعمال المخصصة لساحات العرض المسرحى والأخرى المخصصه للقصور ، وكثيرة تلك الأعمال التى يصبح الأمر الأساسى فيها مركزًا فى أن تكون الآلية البنيوية ، المصممة من أجل إحكام السيطرة على توقعات المتلقى فاعلة بتمام متزامن [٢١٥]. الأعمال الفلسفية ، والدينية ، والأخرى اللاهوتية ، والأسطورية هى التى تسمح له بعرض معارفة وتكوينه الفلسفى كفيلسوف وعالم من علماء اللاهوت ، والمهارة من أجل التحليق الاستعارى ، والإمكانيات الألفية للبلاغة والمنطق الدقيق فى عرض الأفكار، بهذه التحديدات الضرورية يصبح بوسعنا مواجهة المميزات الخاصة بكل واحد من الأجناس التى انقسم إليها الإنتاج الدرامى لكالديرون دى لاباركة.

كوميديا المعطف والسيف : مارس كالديرون كتابة نوع مميز جداً لساحات العرض المسرحى فى القرن السابع عشر ، والذى أوضح فيه كالديرون مهارته كمبدع ، إلا أنه يتحول إلى نموذج فى هذا المجال ، يبدأ كالديرون كتابته بهذا النوع من الأعمال الكوميدية ، كما هو الأمر الطبيعى بمن يبدأ فى جنس أدبى ويجد بين يديه فنًا شعريًا جاهزًا ، ولكنه لن يترك تمامًا هذه الطريقة فى الكتابة ، الأمر الذى يعيدنا إلى مشكلة الأسلوبين ، *إن الغرض الذى تسعى إليه كوميديا المطعف والسيف إنما يكمن فى* التسلية وإلهاء المتفرج ، وإشراكه فى مرور سريع للأحداث التى تنتهى بنهاية سعيدة وهو ما يعد أمرًا حاسمًا بالنسبة لى ، علي النقيض مما يعتقده بعض النقاد. إن ثقل الآلية ومتعة الفاعلية التامة لهذا كله تعد أمرًا حاسمًا.

هناك بعض الطباع الأساسية والمكررة ، بعض الإحداثيات الذهنية والقيم الشائعة (الحب ، الله ، الغيرة ، الشرف ، تمجيد الوطن ...) وبعض الدلائل الشكلية ، التى تستخدم كعوامل مساعدة : حدث يدور حول شخصية الممثل ، والخلط بين ما هو كوميدى وما هو تراجيدى ، عدم احترام الواحدات الكلاسيكية ، إلخ ، وكما رأينا ، فإن كالديرون قد حمل إلى ميدان الممارسة العملية كل هذا النظام الدرامى مكملاً إياه ، تبعًا لما يذكره دارسو كاتبنا ، طبقاً لمبادىء ثلاثة : "الترتيب ، والوصف للملامح البارزة ،

والتكثيف" ، مثلما يذكر رويث رامون فى كتابه. يوضح الدسائس ، ينظفها من العناصر المعوقة ويضعها على خشبة المسرح بدقة محسوبة والتعمق فى الأفكار والدوافع لأشخاصه ، مشيراً إلى مفاهيم عالية ، ثم التعبير عنها بواسطة القدرة الغنية الباروكية على التخييل. كل هذه الجوانب ، التى أبرزها رويث رامون[٢١٦] تميز كالديرون ، ولكن ليس ، كما قيل ، أن كوميديا المعطف والسيف هى الحقل الذى يبرز فيه وجود كالديرون الذى عده تاريخ الثقافة الغربية نموذجًا لعصر الباروك.

أود أن أبرز داخل هذه المجموعة ، الأعمال الكوميدية التالية: بيت له بابان ، كم من الصعب حراسته **Casa con dos puertas, mala es de guardar**، الشيطان امـرأة : **La dama duende** ، المنجم المصنع **El astrologo fingido**، زوجى قبل كل شىء **Antes de todo es mi dama**، أستاذ الرقص **El maestro de danzar**، المتخفى والمتخفية **El escondido y la tapada**، إلخ. لا يجب القول بأنه رغم أنها تحمل الخاتم الشخصى ، إلا أنها تعتبر الأكثر تقليدية واستخدامًا فى الإنتاج الدرامى للكاتب ، دون أن يعنى ذلك التقليل من قيمتها فى هذا "الإيقاع المسرحى التمثيلى" "المميز لمسرحنا الذهبى".

لا أريد التوضيح بهذا بأنه لا توجد قيم أعلى من قضاء الوقت غير الملتزم ، حيث إنه فى هذه الأعمال تعمل أفكار أساسية وجوهرية مثل أفكار الحب والشرف والوطن والملك ؛ هناك أخلاقية تصحبها "الحكمة" والتى بالنسبة لى ليست عامة ، متعلقة بالحرية ، وفى الخلفية يكمن النظام الذهبى الكالديرونى ، ولكن ضمن المجموعة توجد الأفكار ذات الكيان المفهومى الأقل ، كما قلنا.

- كوميديا العادات :– مصطلح جدلى ، رغم أننى سأقبله هنا مؤقتا ، دون أن أدخل فى بحث تدقيقى لنوع المحاكاة ، قيمة الاختيار أو التهذيب الأخلاقى.

قريبة من مسرحيات المعطف والسيف ، وتحمل بعضا غير قليل من مميزاتها ، توجد الأعمال التى أطلق عليها جدليًا كوميديا العادات ، التى تلجأ كمصدر إلى الثقافة "المتبلورة" للقصص والأساطير أو إلى الدوافع الشعبية من "العادات الريفية" أو "العادات المدنية". وقد كتب كالديرون واحدة من أعظم مسرحياته ضمن الإطار العام الريفى وهى : عمدة سلمية : **El alcalde de zalamea** ، فى نفس خط العمل الذى يفصح عن أستاذية لوبى دى بيجا وهو : حاكم أوكانيا العسكرى **ElComendador de Ocana**. وهكذا نرى كالديرون ، مراعيًا الأفكار الثابتة والمقبولة للعدالة والشرف ، يعيد كتابة عمل للوبى دى بيجا ، ويكرر نفس الأسلوب فى عمل آخر عظيم له يتناول العادات : طفلة جوميث أدياس **La nina de Gomez Arias**، مع واحد من أعمال بيليث دى جيبارا ، ولكن علينا أن نتساءل إذا ما كانت

البيانات الخاصة بالعادات "المصورة بملامحها البارزة هى التى تميز هذه الأعمال أو المفاهيم الكبرى للعدالة ، والكرامة ، والشرف ، والأخلاق ، التى أصبحت تكون جزء من الثقافة المسرحية العالمية.

الدراما الدينية : أعمال عديدة وهامة لأعمال تدور حول حياة القديسين ، أعمال تاريخية ، وإنجيلية إلخ.) يمكن أن تدخل فى هذه الشريحة المتميزة من الإنتاج الكالديرونى، وقد شعر كالديرون ، الذى سيصبح ، عمليا ، مبدع الأعمال اللاهوتية ، رغم تغذيته بتراث طويل ترجع بدايته إلى الأعمال التمثيلية فى العصر الوسيط ، كما سنرى بانجذاب كبير نحو الدراما الدينية بما فيها من تعدد ثرى فى الموضوعات ، ودائماً ما تحمل فى طياتها غاية تدريب وتعليم الفرد طرق الخلاص والتوضيح الفعلى لعقائد المذهب الكاثوليكى. فى مثل هذه الأعمال نجد الحقل الذى يبدو لنا فيه كالديرون "فيلسوفا وعالمًا لاهوتيا" فى فترة تحمل صبغة دينية انتشرت فى كل مكان ؛ قادراً على أن يتدبر رأيًا ، طبقًا للدين الكاثوليكى ، حول مصير الإنسان ، دون تردد على هامش ما هو قائم وثابت. إننا أمام مسرح "عملى" بممارسة عملية مشابهة ، فى جزء منها ، لتلك الخاصية بالأعمال الدينية التى تقدم فى المناسبات ، التى مارس كتابتها من سبقه من الكتاب بإسهاب ، رغم أن ذلك قد وقع دون التعمق الرمزى أو التكثيف الفكرى للباروك ولا حتى زهو القدرة على التخييل الموجود بمسرح كاتبنا. هناك عدد هام من الإمكانيات المضمونية التى وضعت نفسها فى خدمة كالديرون فى "البيئة" وفى ثقافته الدينية الثرية : معتقدات كاثوليكية ، دوافع مريمية ، محادثات ، حياة القديسيين ، أحداث من الإنجيل ، مشاكل دلالية لحرية الاختيار ، الخطيئة ، الخلاص ، إلخ. أما إنسان عصر الباروك ، الذى تسلطت على عقله هواجس العمل العظيم لخلاص الروح ، فقد بهرته الموضوعات الدينية التى تم إخضاعها لعملية اللعب بالتوترات فى المضمون المسرحى ، وهكذا أصبح بإمكانه أن يجد على خشبة المسرح دوافع تعرف بعمل الموعظة الدينية وتعليم أصول الدين ، دون عرقلة لعملية العرض العقائدى الخاص. لقد عرف كالديرون كيف يصنع مسرحًا من كل هذه المواد التى تنتمى إلى الثقافة الدينية الإسبانية فى القرن السابع عشر وعملت على تقوية – كما يشير إلى ذلك العديد من النقاد النظرة التشاؤمية والسلبية ، غير المعفاة من قليل من "الاعتقاد فى تدبير الله لكل شىء" ، لكاثوليكية لم تكن تؤخذ دائماً بمثابة المشاركة السعيدة.

إذا لم تكن هذه الموضوعات والدوافع للأعمال الدرامية عند كالديرون جديدة ، فبإمكاننا أن نعثر عليها فى الفن الدرامى للعصر الوسيط ، عند سانشيث دى باداخوث **Sanchez de Badajoz**، ويانجواس **Yanguas** وتيرسو **Tirso**، ولوبى **Lope**، إلخ ، نعم إنها لجديدة تلك الأستاذية والقوة التى يتناولها ويكتبها بها كالديرون ، الذى عرف بعمق شديد كلاً من سان أجوستين **San Agustin**، وسان بوينا بنيتورا **San**

Buena Ventura ، وسانتو توماس **Santo Tomas** ، وبانيث ومولينا **Banez y Molina**، وسـان برناردو **San Bernardo**، وسـينيكا **Seneca** .. وكـان يمتلك المهارة المنطقية لرجل درس القانون وتربى مع اليسوعيين ،وكلها جوانب تمت دراستها جيداً من قبل فروتوس **Frutos** – فى الجانب الفلسفى – ومن قبل بالبونيا برات **Valbuena Prat** . فى الجانب الادبى (٢١٨).

داخل هذا الجزء علينا أن نبرز : ورع الصليب: **La devocion de la cruz**، والأمـير المثـابر **El principe constoante**، والسـاحـر العـجيب : **El magico prodigioso**، مطهرة القديس باتريثيو **El purgatorio de San Patricio**، المحـبـان السـمـاويان **Los dos amantes del cielo**، وشعر رأس ابسالون **Los .cabellos de Absalon**

وكما يقول بالبونيا برات **Valbuena Prat** : "إن كالديرون يعد بمثابة الكاتب المسرحى العظيم للكاثوليكية" الذى ، يجمع للشعر الفترة العظيمة لعلماء اللاهوت الإسبان". "ومجده النصرى الدينى" يجد مثاله فى الأعمال المقدمة فى المناسبات الدينية(٢١٩). ولكن لابد من الأخذ فى الحسبان هذا الجانب لإنتاجه الدرامى الدينى حتى نفهم إلى أى درجة يمكن اعتباره ظاهرة أساسية ومتميزة داخل أعماله وشكل جيد الإحكام "للأسلوب الثانى" الذى أشرت إليه. ولكن وجود المسرح الدينى ، فى حد ذاته ، الذى مارس كتابته معظم الكتاب ، تعد شاهداً قيمًا للأفق العقلى للقرن ، وبالمرة للتناقض عند إنسان فترة الباروك ، الذى غيب أيضًا مع الورع الغرامى ، دافع الفضيحة والجدل بالنسبة لدعاة الأخلاق المنغلقين.

– **الدراما التاريخية** : إن التاريخ الإسبانى والأجنبى كانا ، فى مسرح القرن السابع عشر ،حيلة للهروب من الواقع المحيط ، وفى هذا المعنى ، استخدمه لوبى دى بيجا فى إحدى أعماله ، والتى ليس من الغرض ذكرها هنا. كان التاريخ ، فى المدونات ، والأساطير ، والرومانثى ، مصدراً أكيداً للمضامين المعروفة كما أمد الكتاب بأحداث ذات دلالة كبيرة ، مع إمكانية طرح نزاعات لها شأن وارتباط كبيرين بالمسرح : التقابل بين سلطة الملك ،والنبلاء ،والتقابل بين النبلاء والشعب ، إلخ ، بحيث لم يعد هناك وجود للأوضاع الحالية على خشبة المسرح، وعلى جانب آخر ، فإن هذا الاستخدام للماضى أمكن اللجوء إليه كدافع للتمجيد الوطنى والمسيحى ، وأصلاً ، فى صراعة ضد كل ما هو غير كاثوليكى ، النظامين الكبيرين للقيم ، وذلك حتى يفصح عن إسبانيا "الكاثوليكية ، المجيدة والمنتصرة" ، كما يقول هيسى **Hesse** (٢٢٠).كان بإمكان الكاتب المسرحى أن يستخدم – كما أقول – ليس فقط التاريخ القومى ، وإنما

التاريخ الأجنبى الكلاسيكى ، الملىء بالأحداث المشهورة ، ومع هذا ، يبدو أنه ، بوفرة نادرة قد عرضت على خشبة المسرح أحداث من التاريخ المعاصر آنذاك للكاتب ، ولكن دون أن يقوم بأى نقد لموقف سياسى - اقتصادى متدهور وخاطىء فى المحافظة على مكانة إسبانيا فى العديد من الحقول مره واحدة ، وذلك على حساب دماء الرجال والمال الذى استنزف اقتصادنا ، إن الدراما التاريخية يمكن أن تكون أداة للدعاية الحربية وتمجيد الوطن ، فى الوقت نفسه الذى تعد فيه سنداً للملكية المطلقة ، كما أوضحت فى مكان آخر(٢٢١) ، دون أن تكون هناك حالة من التساوى التام بين لوبى وكالديرون فى هذا الجانب.

يمثل اللجوء إلى التاريخ أيضًا وسيلة لصبغ العواطف الوقتية التى توجد لدى الإنسان بصبغة درامية مثلما هو الحال فى عمل : بنت الهواء **La hija del aire**، التى جعل فيها لوبى ، بمناسبة تناوله لتاريخ الملكة سميراميس ، الحياة تدب فى قضايا الطمع ، والخوف ، والرغبة فى الحكم ، إلخ. وكم هو معروف ، من ناحية أخرى ، القدرة التلميحية والقياسية لبعض الأحداث لعروض أخرى ليست هناك رغبة أو إمكانية فى تقديمها بطريقة مباشرة. أهذا هو الحال - كما زعم البعض - فى عمل : أسلحة الجمال **Las armas de la hermosura**، الذى ظهر فيه التصالح بين قشتالة وقطالونيه ، فى عام ١٦٥٢ ، واضحًا فى "حياة" كوريولانو" كما قام كالديرون أيضًا بحمل التاريخ إلى مجالات اهتمامه الدينى ، كما فى عمله : انشقاق إنجلترا **La cisma de Inglaterra**، الذى يعالج حركة الإصلاح فى إنجلترا ، بالطبع من خلال الأيديولوجية المناهضة للأصلاح والتى تصبغ بالصبغة الكاثوليكية ، أو فى الأمير المثابر **El principe constante**، لدرجة أن البعض يعدونه عملاً درامياً دينيًا ، على الرغم من الحكايات الحربية والأحداث المعالجة دراميًا (هيسى **Hesse**).

وبالقطع ، فلن أدخل فى مشكلة فنية الشعر بالنسبة للتاريخ ، على ضوء النظرية الدرامية والأدبية للفترة ، حيث إن مثل هذا الأمر يضطرنا إلى سلسلة من الاعتبارات حول الخيال والحقيقة ، أنواع المحاكاة ، بلاغة شخصية البطل ، والتى ليس بمقدورى التوقف عندها(٢٢٢)وسوف أنتقل إذن لدراسة موجزة عن المعاصرة التاريخية التى أشرنا إليها.

تأتى معالجة التاريخ الحديث أو القريب من جانب كالديرون فى الحب بعد الموت **Amar despues del la muerte**، ويدور موضوعه حول انتصار دون خوان دى أو ستريا على الموريسكين (المسلمون الذى بقوا فى إسبانيا بعد سقوط غرناطة عام ١٤٩٢ - المترجم-) المتمردين ، وكذلك فى : حصار بريدا **El Circo de Breda**، والذى يدور موضوعه حول الانتصار الشهير فى فلندة ، وحديثًا ، أبان بعض النقاد

عن القيمة النقدية والانشقاقية الموجودة فى : توزانى ألبوخارا **El Tuzani de la Albujarra**، ولكن يبدو لى قائمـا– فى الغالب – موقف جارثيا كاريثل [٢٢٣]، عن كالديرون فى "تواطؤه" مع السلطة.

– تراجيديا الشرف : أربعة أعمال تراجيدية عن الشرف تنتهى فيها الغيرة المفرطة ، والمظاهر الخادعة ، والصرامة التى لا حدود لها من قبل الزوج ، الحارس "النكد" للشرف والزوجة ، بقتل زوجات لم يرتكبن جريمة الزنا (باستثناء سيرافينا **Serafena** مع دون ألبارو فى مسرحيته مصلح الشرف المفقود **El pintor de su honra**، وبهذا فقد حمل كالديرون إلى أقصى حد – الذى أنكر عليه من جانب العديد من النقاد – أوليات دراما الشرف ، الواسعة الانتشار ، وحول معنى هذه الأعمال التراجيدية عند كالديرون ، وموقفه أمام مشكلة كبيرة كموضوع الشرف ، فلن أعود هنا للحديث عنها ، إلا أننى أقول حقًا إنها أعمال أساسية فى فن الدراما الكالديرونى ، كشاهد على أيديولوجية درامية ، لها مميزاتها التى رأيناها.

والأعمال الأربعة التى أشير إليها هى : الجزاء من جنس العمل : **A secreto agravio secreta venganza**، ومصلح الشرف المفقود **El pintor de su honra**، وللشرف طبيبة الخاص **El medico de su honra** والغيرة وحش كبير **El mayor monstrua, los celos**.

أعمال كوميدية أسطورية : كتب كالديرون جزءًا كبيرًا من الأعمال الكوميدية الأسطورية بداية من عام ١٦٥١ ، وهو العام الذى التحق فيه بسلك الرهبنة. وكما قيل ، فقد بدأ يتخصص منذ هذا التاريخ ، بصفة تكاد تكون استثنائية ، فى كتابة الأعمال اللاهوتية ، وأعمال خاصة بالقصور ولكن قبل عام ١٦٥١ ، وخاصة منذ افتتاح مسرح العزلة الطيبة ، كتب كالديرون أعمالاً أسطورية، كانت الكوميديا الأسطورية قد كتبت من جانب لوبى دى بيجا وتلاميذه وهناك شواهد من عصر النهضة ، ولكن سوف يكون كالديرون هو من يجتاز ، فى هذا الجنس ، كما هو معروف كل من سبقوه ومن عاصروه ، ليس فقط بسبب الإمكانيات الجديدة للبهرجة الخاصة بالإخراج المسرحى التى هيأتها له عملية تطور الميكنة المسرحية ، والنظرية ، والديكور عامة ، ولكن بسبب الاستخدام الواسع للرمزية ، والذى كان أستاذًا فيه ، وبإجتيازه "وللزخرفة البسيطة" (لنتذكر هنا العديد من لوحات الفترة). بما فى ذلك الفكر الكالديرونى ، الذى نعرفه ، فى المضمون الأسطورى ، حيث إن هذه الأعمال لم تكن ببساطة مجرد عرض على الأسماع والأبصار العيب الذى وقع فيه لمرات عديدة هذا النوع من الأعمال التى كانت تعرض داخل البلاد، ولقدرة الأسطورة على التعبير عن كل ما هو مفهومى يستخدمها كالديرون لعرض أفكاره : الكفاح ضد قوى الشر ، التقابل بين العقل والشعور ،

ازدواجية الإنسان ، طبقًا لما يذكره هيسى **Hesse** الذى يشير إلى مصادر هذه الأعمال : مسرح أو بييدو ، والفلسفة السرية لخوان بيريث دى مويا ، ولكن دون النجاح دائماً فى إعطائها "أهمية درامية" ، وفى الغوص فى أعمال البنية الخاصة بالأسطورة ، التى يمكن أن تبقى ، رغم كل ما قيل ، عند كونها لعبة زخرفية ترتبط فى قليل أو كثير بالواقع(٢٢٥) ، على الرغم من أنه ربما قد غالى فى ذلك رويث رامون **Ruiz Ramon**حيث حمله إلى أبعد من هذا.

هناك ارتباط وثيق بين ما هو فوق الطبيعة والمهيب فى المضمون ، بين التطرف فى التصوير الشكلى البارز واستخدام الأجهزة المسرحية فى أعلى صورها، نفس الشيء يحدث فى المسرحيات الدينية التى تتطلب معجزات ، اختفاءات ، تحولات. إن الأبهة والاستعراض ، يميزان هذا النوع من العروض ، التى تلتصق التصاقًا وثيقًا بمميزات الخاصية. أود القول بأن الكوميديا الأسطورية والتمثيل فى القصر الملكى ، أو فى قصر نبيل سام تأتى مرتبطة فى مرات عديدة ، حيث تجد أعلى إمكانياتها ، أكثر من الذوق الرفيع للقصور والأرستقراطية – الأمر الذى يذكره كثير من النقاد – ، بالإيرادات الاقتصادية المتفردة لديها ، والتى تسمح لها بالانفاق المكلف على الموسيقى ، والإخراج المسرحى ، وتنظيم المهرجان وتميز وجود العرض ، الذى يتم إبرازه شكلياً فى صورة "كلمات دقيقة المفهوم" وأشعار مليئة بالصنعة والبديع، ولكن أو برون **Aubrun**(٢٢٧)، يشير إلى أن المتفرج يستمتع بالديكور ، والأبهة ، والموسيقى ، ولكن بالإضافة إلى ذلك ، يبرز فى العواطف المعالجة دراميًا يتكهين فى الشخصيات إشارات لمشاكل العصر ، وبهذه الطريقة ، على مسرح غير واقعى ، فإن الواقع اليومى يفرض سيطرته على آلهة ، وأساطير ، وأبطال ، كما يفرض عليها حدوداً. ويمكن أن نعتبر مثل هذا تبريراً ، فى العمق ، لنجاح الكوميديا الأسطورية ، فى أبعد من قيمتها الخالصة ، كعرض مقدم للحواس الجسمانية ، طبقًا لما قلته آنفاً.

ولابد من أن نذكر ضمن هذا الجانب ذى الخصوصية الكبيرة لكاتبنا تمثال بروميتيو **La estatua de Prometeo**، إيكو ونرثيسو **Eco y narciso**، فايتون ، ابن الشمس **El hijo del sol, Faeton**وحتى الحب لا ينجو من الحب **Ni amor se libra de amor**، ثيفالو وبوكريس **Cefalo y Pocris** ، وحتى الغيرة من الهواء تقتل **Celos aun del aire matan** .. إلخ.

– **دراما فلسفية** : يعرض كالديرون فى كل أعماله ، بدرجة تزيد أو تنقص ، أفكاره عن الإنسان والحياة ، ولكن بعضها يبرز بماله من قوة وعمق فى منهجية وعرض الفكرة، على الرغم من أن كالديرون ليس فيلسوفًا ، بمعنى المنهجية الصارمة ، فإنه قد جمع أفكار عصره ، مضفيًا عليها حصيلة درامية فوق خشبة المسرح ، مقدماً قضايا

عالمية عن حياة الإنسان : فروتوس **Frutos** وبالبوينا برات **Valbuena Prat** (٢٢٨) يلخصان ، بحق ، النظام الفلسفى عند كاتبنا ، فيبرزان أنه فى مفهوم كالديرون عن العالم يوجد فكر معالج دراميًا يتمتع بحيوية كبيرة ، مشتق من الوضوح الباروكى داخل إطار فلسفة تستقى جذورها من الإنجيل والرواقية المتعلقة بسينيكا، فالحياة عبارة عن سبيل نعبره (الموضوع القديم والكبير عن الإنسان كعابر سبيل) ، مسرح

(التخييل الباروكى العظيم للدلالات الكبيرة والعميقة) : إنها سوق يتم التعامل فيه بحطام الدنيا والجمال ، والنفوذ ، والمال ، ليست إلا حلم ، تراب ، دون قيمة حقيقية إيجابية مع كل ما يملك هذا من الثبات وعدم الحركة، الحياة هكذا "موت يرقب موتاً" وخيبة الأمل والتشاؤم يحدثان ضجراً لا يمكن أن تخف حدته إلا فى الله وبالله ، الذى يمثل المعنى الغائى للإنسان ، الذى يجتاز بهذا حده ويعطى لحياته أهمية تحريرية بمفهوم الفكرة المركزية ، الذى تمت دراسته جيداً ن قبل كوريتوس **kurtius**(٢٢٩).

وكرجل نشأ فى عصر الباروك ، يلجأ كالديرون إلى استخدام الطباق ، كما رأينا : الحياة / الموت ، الضوء / الظلام ، الخطأ / الخلاص ، النوم / اليقظة ، والتى يتولد منها سلسلة متعددة من الأخيلة الشاهدة على اتجاهه الواضح تجاه ما هو قطبى. هيتسفيلد **Hetsfeld** (٢٣٠) ، يؤكد على أن الدافع وراء وجود هذا الكم من الاستعارات عند كالديرون يرجع إلى إقامة نوع من التبعية من قبل المخلوقات لخالقهم ، كما رأينا ، وساوفاج **Sauvage** (٢٣١) يشير إلى أنه فى هذا الميتافيزم نجد دوافع الضجر ، فى رموز متقابلة ، يتولد منها أبنية متقابلة بأشكال شائعة ، تلعب فيها الأخيلة ، كما رأينا ، دوراً كبيراً ، فى إشارتها إلى العناصر الأربعة وغموضها(٢٣٢) ، والتى سوف أعود لذكرها هنا باعتبارها، فى هذه الأعمال ، تمثل المجال المستخدمة فيه هذه الموارد بعمق شديد.

ومن أهم الأعمال التى تمثل ما قلناه فى هذه المجموعة ، مع العلم بأن المميزات تبدو متفرقه فى الإنتاج المتبقى ، وبإمكاننا الإشارة إلى : الحياة حلم **La vida es sueno**، فى هذه الحياة كل شىء صدق وكل شىء كذب **en esta vida todo es verdad y todo mentira**

- **المسرحيات اللاهوتية** : إذا كان لوبى دى بيجا هو مبدع الكوميديا الجديدة ، مرتباً سلسلة من العناصر السابقة والمتفرقة ، فنفس الشىء يمكن قوله ، بطريقة ما عن كالديرون فيما يتعلق بالأعمال اللاهوتية ، والتى يرجع ظهورها إلى عروض العصر الوسيط ، وظلت تتطور ، على مدى القرن السادس عشر ، على يدخيل بثينتى **Gil Vicente** ، وسانشيس دي باداخوث **Sanchz de Badajoz**، ويانجواس **Yanguas**، وفى مخطوط الأعمال القديمة ، ومخطوط ١٥٩٠ ، إلخ. فى عملية

تراكب مفصلة للشعائر ، احتفال مهرجاني ، تظاهرة شعبية منظمة ، بالإضافة إلى قوانين الفن الدرامي والعرض العقائدي والأخلاقي لقيم الدين المسيحي، ليس هذا هو المكان ، ولامكان بالفعل ، حتى أتوقف عند ما أشرت إليه من ميلاد وتطور للأعمال اللاهوتية ، ولكن لنتذكر الخطوط الرئيسية تجاه هذا النوع الدرامي لعيد القربان ، الذي هو بمثابة الميزة الكبرى لعصر الباروك الإسباني ، لكاتب مثل سانشيث دى باداخوث ، وإيريان لوبيث دى يانجواس ، طبقا للدراسة التي أجراها ويرد روبير **Wardropper** [٢٣٣] باستخدام الرمزية والتشخيص ، ولكن دون تكامل رمزي – قداسي ، متجاوزين لوبى دى بيجا ومدرسته ، والذى نجد فيه إلى الآن صعوبات معينة للحديث عن اللاهوتية، وقد قام كل من وارد روبير **Wardropper**، وفيليكانياكوسكا **flecniakoska**، وفوتيير جيل **Fothergill** ، وباتاليون **Batallion**، وأرياس **Arias**، وديتس **Dietz** [٢٣٤]، بالإضافة إلى كتاب آخرين ذكرتهم آنفًا ، بدراسة مفصلة لنشأة وسير تطور الأعمال اللاهوتية في فتراته السابقة على كالديرون وحتى الوصول إلى النوع المحدد المعالم عند كالديرون ، الذي يبرز عنده ، طبقًا لدراسة باركير **Parker** [٢٣٥]،كموضوع رئيسي القربان المقدس وكموارد أساسية الاستعادة والرمز ، ولكن مع تنوع كبير في المضامين والمصادر : الأسطورية ، العهد القديم ، فقرات إنجيلية ، أساطير ، تاريخ معاصر ، إلخ. من بين الخصائص "الخارجية" نجد أن هذه الأعمال كانت تمثل على عربات في الشارع ، في استعراض كبير ، أثناء احتفالات القربان ، وإنها حافة بالأحداث ، الأمر الذي يحملنا إلى أماكن الاحتفالات التمجيدية والمشاركة بالقيم الدعائية للاستعراض المرئي والسمو من ناحية الشكل والانسجام في الموسيقى من أجل السمع ، كل هذا يأتي نتيجة مؤثر تم حسابه بكل دقة[٢٣٦].

من بين الدراسين الذين تخصصوا في دراسة الأعمال اللاهوتية عند كالديرون يبرز باركيـر **Parker**، وبالبوينا برات **Valbuena Prat**، وفروتوس **Frutos** والدارسين الذين تم ذكرهم آنفًا ، بإسهاماتهم الهامة ، الأمر الذي يضطرنا إلى اتباع إحدى إيضاحاتهم، إن الأعمال اللاهوتية يتم تقديمها عن طريق الاستعارة والرمز ، ويحدث مضموني ، يحدد معالم الشخصيات – محددة ومجردة – والقيم الأخلاقية والعقائدية للكاثوليكية من أجل تعليم أصول الدين لجمهور غير متجانس ، بحيث يتم وضع ما هو حسي من موسيقى ، وميكنة وديكور في خدمة ما هو معنوي وسام ، كما قلت ، إن الاستعارة تخدم الكاتب المسرحي كي يتمكن من أن "يجعل مرئيًا" عقيدة السر المقدس والقيم المجردة للكاثوليكية ، عن طريق "الواقعية الرمزية" والتي يقوم باركير **Parker**، في عمله المذكور ، بمنحها قيما خاصة ومستقلة ، هذا إلى جانب تحليله لها بأسلوب مستقل ، على هامش مفاهيم الواقع المحددة.

إن الارتقاء بأسلوب يرجع فى تلك الأعمال اللاهوتية إلى تكثيف المفهوم الذى يعنى تحريك الأفكار على خشبة المسرح. فتظهر شخصيات مثل العالم ، الجمال ، الزهو ، القانون ، وأيضًا ، الإنسان ، المزارع ، الفقير أو العناصر الأربعة، هذه الشخصيات تعتبر فى ما تقوم به من حركة على خشبة المسرح رداً على أيديولوجية تعمد إلى نقلها إلى الجمهور دون ثقل الخطبة الدينية ، أو تعليم أصول الدين المباشر ، أى اللجوء إلى تغير ما هو عذب بما هو مفيد، لا ندرى إلى أى حد فهم الجمهور القضايا الدينية وكان قادراً على كشف النقاب و "حل" جميع الرموز ، والطباقات ، والقيم الاستعارية ، ولكن لابد أن نأخذ فى اعتبارنا أنه لم يكن هناك إنكار لما هو كوميدى (والذى أصبح مجسداً فى أشكال مثل الجهل والشهوة ٠٠ ٠٠) ، وعلى جانب آخر ، فإن الميكنة المسرحية قد أمكن لها أن تساهم فى تسجيل الرسالة وخلق تدفق جمالى من الاحترام والثقافة الشعورية. ولا تعتبر أمراً جديداً تلك العلاقةبين الأبهة فى الحفلات والقدرة على الجذب والتمجيد. وإن عملية سير الأعمال اللاهوتية عند كالديرون تكمن فى التكثييف فى الجانب اللاهوتى ، لدرجة أن الأعمال الأخيرة له تعد – فى رأى العديد من الدارسين – أكثر إبراز للملامح فيما هو شكلى ، وفيما هو متعلق بالإخراج المسرحى بالإضافة إلى كل ما هو تصورى. ولكن علينا أن نفهمها ضمن حفلات القربان ، بمكونات تتعلق بالورع والتقوى ، فى علاقتها بما هو إلهى ، وليس فقط فى ناحيتها (التصورية)(٢٣٨).

يقوم مارسيل باتايلون **Marcel Bataillon** (٢٣٩) بدحض النظرية القائلة بأن الأعمال اللاهوتية هى عمل من أعمال الحركة "المناهضة للإصلاح" ، وذلك من أجل مواصلة الكفاح ضد الهرطقة البروتستانينية ، وفى رأيه فهى لا تغد بدعًا ضد البروتستاونينية ، وإنما نشأت كنتيجة للتمهيد للإصلاح والإصلاح الكاثوليكين ، على الرغم من وجود مواقف نقدية متعارضة (٢٤٠)– بالنسبة لباتايلون(٢٤١) – لابد من أن نفسر أولاً كيف يمكن التوفيق بين الشوق إلى العروض من جانب إنسان القرن السابع عشر ، ومتطلبات روح الإصلاح ، ولابد من أن نجعل أمام أعيننا الأعمال السابقة حتى نفهم الخاصية الإسبانية لهذه الأعمال الدينية المسماة باللاهوتية.

تشكل هذه الأعمال اللاهوتية التعبير الدرامى للمعارف الدينية لكالديرون ، والمعبر عنها بأسلوب رمزى ، داخل المجموعات الكبيرة التى يقسم بالبوينا إليها أعمال كالديرون الدينية (تاريخية – رمزية ، خالية – رمزية). "إن الأبطال الثلاثة الكبار ، مثلما يوضح رويث رامون ، هم : الإنسان والله والشيطان ، كل منهم مع حلفائه ومعارضيه (٠٠٠٠) ، ممثلين فوق خشبة المسرح الحياتى ، الذى يعد بمثابة المغامرة الداخلية والمغامرة الكونية للوضع الإنسانى من خلال وجهة نظر مسيحية حقًا"(٢٤٢).

إن تغيير الإنسان ، حسب ما يوضح فروتوس Frutos [٢٤٤]، يبدأ عند الولادة ، عندما يشعر بألم نهايته ، ألم الموت الذى لا يرحم ، النهاية الدنيوية لعملية التمثيل فى الحياة، هذه الوحدة المؤلمة للإنسان يتم حلها من قبل الله ضمن عقيدة الخلاص ، والتى تعرضها الأعمال اللاهوتية مراراً بهدف إحداث نوع من السلوى، وكما يقول بالبوينا برات ، فإن مركز الأعمال اللاهوتية يكمن فى الإنسان ، "الذى يعيش كل التاريخ اللاهوتى للدنيا ، منذ الخلق والخطيئة الأولى حتى الخلاص فى التجسيد والخلاص بالكلمة"(٢٤٥). ولنتأمل ماذا يعنى هذا التكافل النشط لعقيدة "مفردة" ومصير الإنسان مع مشاكل ذات دلالة عن الجبر والخلاص ، إلخ، وذلك حتى نفهم التأثير الذى مارسته الأعمال اللاهوتية على من أطلق عليهم مشاهدون زبائن.

ليس بمقدورى التوقف هنا عند المشكلة المشوقة التى أشرنا إليها ، عن تمثيل الأعمال اللاهوتية على خشبة المسرح ، باعتبارها حفلات شعبية أصيلة ، فى يوم عيد القربان والليلة الثامنة (وبعد ذلك فى الساحات الخاصة بالعروض الشعبية المسرحية). هناك نظام لائحى دقيق ، يكشف لنا عن الأبهة الخاصة بالملابس ، وديكور عربات التمثيل. وتدخل البلدية ، التى تتعاقد مع الشعراء والشركات ، محفزة تلك الشركات بالجائزة المعروفة باسم "الجوهرة" ؛ وإدراج صورة لحيوان خرافى ، راقصين ، موسيقى ، وضع حدود للطرق ، إلخ ، ولمعرفة هذا كله أحيل القارىء للإطلاع على دراسات شيرجولد وبارى[٢٤٦]. ومن جانبى ، فقد قمت فى مكان آخر[٢٤٧] بتحليل لوظيفة النص الغنائى كوسيلة لدرس ومردود ثقافى فى الطابع المهرجانى ، بالإضافة إلى المهمة التكاملية ، غير النقدية ، لإدراج المسرحيات الهزلية من فصل واحد ، والرقصات ، عند تمثيل الأعمال اللاهوتية.

وقد كتب كالديرون ، تقريباً ، ستين عملاً من هذه الأعمال الدينية ، ويبرز من بينها : مسرح الحياة الكبير **El gran teatro del mundo**، ما بين الله والإنسان : **Lo que va del hombre a Dios**، الحياة حلم : **La vida es sueno**، محاسن الخطيئة **Los encantos de la culpa**، وعشاء بلتاسار **La cena de Baltasar**، أحلام حقيقية : **Suenos hay que de verdad son**، لغيرك مثل مالك **A tu projimo Como a ti**، لاغنى إلا فى الله **No hay mas fortuna que Dios**

-المسرح الصغير : El teatro menor

وحتى يتسنى لنا إكمال الأجناس الدرامية التى كتبها كالديرون لابد من الإشارة إلى ما يطلب عليه - فى غير دقة - المسرح الصغير ، والذى شمل فى القرن السابع

عشر المسرحيات الهزلية ذات الفصل الواحد ، والأغنية الشعبية ، والمهازل القصيرة ، والمقدمة المشتملة على المديح ، والرقصات وسلسلة متنوعة من الأجناس المختلطة.

ودون أن يمنحها النقد الاهتمام الذى تستحق ، فإن بين أيدينا الآن طبعة ، قام بإعدادها رود ريجيث وتورديرا[٢٤٨] ، وفى الطريق طبعة أخرى للوباطو **Lobato**، بالإضافة إلى الأبحاث التى يقوم بها دى لاجرانجا **De la Granja** [٢٤٩] .التى تبدى لنا الاهتمام الذى ككل كتاب الدراما فى تلك الفترة ، أولاه كالديرون إلى هذه الأجناس الدرامية البسيطة ، والتى تمت "مسرحتها" بشكل هائل ، دون أن نجد فيها على الدوام استقلالاً ذاتيًا ، حيث كانت مهمتها مصاحبة الكوميديا والأعمال اللاهوتية ، كما رأينا. تتميز هذه الأعمال برغبة معينة من "الواقعية المفرطة" فى فكاهتها ، وشخصياتها ، المعروفة بشخصيات "المعرض المتواضع" والتناقضات ، واللعب بالألفاظ ، والنكات الشفهية اللفظية ، لقد تكلمنا عن وظائف هذه الأجناس ، ولكنني سوف ألح فى أنه بالنسبة لي فإنها تستخدم لتمكين "القيم الكبرى" أكثر من التقليل النقدي ، وعلى الرغم من المهارة التى يبديها كالديرون فى إحدى أعمال مسرحه الصغير ، فليست هذه ، فى رأيى ، الميادين المناسبة لأستاذيته الدرامية ، ربما أيضًا بسبب القيود التى تفرضها القاعدة المتبلورة للفكاهة ، ولكن هناك الكثير – من ناحية أخرى – الذي نجهله عنها.

إلى الآن هناك أعمال هزلية من فصل واحد ومقدمات للمديح ، إلخ ، تنسب بدون وجه حق إلى كالديرون ، ولكن على ضوء الطبعة المذكورة نذكر من بين الأغانى الشعبية : أغنية الميادو ، ومن بين المهازل القصيرة : شبح الموت ، وأصناف الطعام ، ومن بين المسرحيات الهزلية القصيرة : السيد المتطفل ، أعياد الكرنفال ، تحدى دون خوان رانا.

الأوبريت : ولكى نتحاشى الغموض، والتعاودلات المزيفة ، فلابد أن يكون واضحًا لنا أن استخدام الغناء والموسيقى من قبل كالديرون في أعماله المسماة "ثارثويلا" ولا يعد استجابه على وجه التحديد للأغانى القصيرة ، الجنس الصغير الذى ، بداية ، وبعد القرن الثامن عشر ، أخذ حظى باهتمام شعبى ، وهى أجناس أدبية تمت دراستها بعناية من قبل كوتاريلو **Cotarelo** [٢٥٠] .ومع كل هذا ، فحقًا يمكن التأكيد على أن الأعمال الموسيقية لكالديرون ، بدرجة إدماج الموسيقى فى عملية التمثيل (فقرات مغناة ، كانت توجد ، كما هو معروف ، فى أعمال أخرى ، عامة) ، تعنى خطوة هامة فى عملية تطوير النوع[٢٥١].

إن الكوميديا الموسيقية عند كالديرون ترتبط بالقصر ، وهذا أمر هام ، حيث يعود ليفصح لنا عن سريان التناسب بين عملية الاستعراض والميادين الخاصة بالقصور.

وعلى وجه التحديد ، فقد استمد الأوبريت اسمه من نسبته إلى قصر معين يدعى قصر لاثارثويلا، إنها أعمال تتكون من فصل واحد أو أكثر ، وغالباً ما تكون مسبوقة بتقديم يشتمل على موسيقى ، فقرات مغناة ، ورقصات وفن لتزين المسرح على درجة كبيرة من الأبهة ، والتى تدمج فى تناغم داخل مجمل الاستعراض المأمول. وحتى يتسنى معرفة مميزات الموسيقى والغناء فهناك دراسات مفيدة ، وغيرها أيضاً ، مثل الدراسة التى قام بها كوتاريلو ، **Cotarelo**، وسوبيرا **Subira** ، وساج **Sage**، وبولين **Pollin**وكيرول **Querol** [٢٥٢] الخ .

لقد أشرت إلى الطابع المتسق مع القصور لهذه الأعمال ، ولكن من المناسب الإلحاح فى درجة التكامل ، تبعاً لبعض الجوانب التى أبرزها هيسى[٢٥٣] : إشارات متواترة لأفراد وأحداث داخل القصر ، الطابع الاحتفالى فى أبهةالديكور المسرحي للبيئة التى تمثل فيها وكخصائص أخرى تستخدم الأسطورة ، والاستعارة الرمزية ، هذا إلى جانب التصوير البارز للشعر دراسة مشوقة ، لامكان لها هنا هى التى تتعلق بوضع جمالية موسيقية (ساحة العرض/القصر) وعملية المفاضلة حتى الأوبرا المبهجة.

على الرغم من أن هذا الجنس الدرامى قد شغل بكتابته معظم الكتاب ، إلا أن كالديرون يبرز فيه بسبب تخصصه النوعى لساحات القصور ، الذى ناقشته آنفاً. من بين أعماله تجدر الإشارة إلى حديقة فاليرينا **El Jardin de Falerina** ، خليج جنيات الماء **El golfo de las sernas**، إكليل أبو للو **El Laurel de Apolo** أرجوان الزهرة **La pupura de la rosa** [٢٥٤] .

(٧) دراميون يكتبون على نهج كالديرون دى لاباركه

يعتبر النقد – عامة – كلا من روخاس ثوريا **Rojas** وموريتو **Moreto** كاتبين تابعين للمدرسة الكالديرونية ، ولكن إنترامباس أجواس **Entrambasaguas** يستعبد هذا ، ضمن مفهومه المخالف لما درج النقد على تسميته "مدرسة كالديرون دى لاباركة". وبالإضافة إلى الكاتبين المذكورين يوجد آخرون ، أقل مكانة : مثل ديامنتى **Diamante**، وكوبيو دى أراجون **Cubillo de Aragon** وبانثيس كاندامو ثامورا **Bances Candamo Zamora**، وكانيثاريس **Canizares**، إلخ ، الذين باستفادتهم من الفن الدرامى لكالديرون ، يسيرون على نهجه ، فى قليل أو كثير ، كما يحمله البعض حتى ظهور المسرح الشعبى للقرن الثامن عشر ، فى تعايش مع التوجه الكلاسيكى الجديد ، والتى تخرج عن مجال هذا الفصل.

١- فرانثيسكو دى روخاس ثوريًا (١٧٠٧ - ١٦٤٨) :

Francisco Rojas Zorrilla

على الرغم من أن لوبى دى بيجا ما يزال باديًا فى العمق ، إلا أننا نجد بعض العناصر الكالديرونية متوافرة فى كتابات روخاس مثل : الحوارات الفردية ، المتناقضات ، مفهوم الشرف ، الباروكية الشكلية ، الاستعارات المتتالية ، إلخ . إلخ . ولكن ليكن واضحًا أنه ليس بمقدورنا استخدام مفهوم الدراسة مثلما يحدث مع لوبى دى بيجا. ومن ناحية أخرى ، فقد أشار جيرالد برينان(٢٥٥) إلى أن "عالم" روخاس ثوريا أكثر تنوعًا من عالم كالديرون ، "بماله من طبيعة وحياة أكثر" ، مما يكشف لنا بأن المسألة ليست خضوعًا أعمى للأستاذ، ومن جانبه فقد درس أورتيجوثا **Ortigoza** [٢٥٦] .الدوافع عند لوبى ، وألاركون ، وموريتو ، مع تبيان للخصوصيات التى يتمتع بها كل منهم.

(أ) عرض موجز لحياته :

بعضا من أخبار حياته يقدمه لنا كوتاريلو**Cotarelo** [٢٥٧] : ابن لضابط بحرى ، ولد فى طليطلة ووصل إلى مدريد مبكرًا ، وأمضي بها وقتًا طويلاً من حياته ، شارك خلاله فى العالم الأدبى فيها بفاعلية (المسابقات المباريات الشعرية ، كتابة الأشعار بتكليف من الآخرين ، وبالطبع ، النشاط المسرحي) ، أجرى دراسات جامعية فى طليطلة وربما فى سالامنكة، ولا يبدو أن أصوله اليهودية المزعومة قد أدت إلى تقييد حريته في شيء ، فقد وصل به الأمر لنيل الجائزة المعروفة "بثوب سنتياجو" فى عام ١٦٤٥ ، وذلك خلافًا لما جرى مع كتاب آخرين رأيناهم آنفًا.

(ب) تصنيف ونقد لأعماله :

مارس روخاس ثوريا كتابة الموضوعات الرئيسية لمسرح القرن السابع عشر ، وإن تصنيفًا عرضيًا لأعماله يوضح لنا هذا ، على الرغم من الدراسة التى أجراها ماكوردى **Maccurdy** [٢٥٨] حول المعنى التراجيدى المميز لأعماله ، ولكنه ليس بوسعنا نسيان مهارته فى كتابة ما هو كوميدى.

- كوميديا المعطف والسيف ، والحدث : بين البلهاء يتم اللعب **Entre bobos anda el juego**، حقيقة النساء **Lo que son las mujeres**.

- كوميديا الحب ، والغيرة : لا صداقة بلا شرف **Sin honra no hay amistad**، الشرف قبل كل شيء **Primero es La honra que el gusto**.

- كوميديا القديسين : عزراء أتوتشا **Nuestra senora de Atocha**.

- الكوميديا التاريخية : تحدى كارلوس الخامس **El desafio de Carlos V** وسير الونجا الكتلاني **El Catalan Serralonga**

- كوميدا السحر والخيال : ما أراد رؤيته الماركيز دى بيينا : **Lo que queria ver el marques de Villena**.

- تراجيديا ذات موضوعات كلاسيكية : صل كليوباتر : **Las aspedes de Cle-opatra**

- تراجيديا الشرف : ليس هناك ملك خسيس **Del rey abajo ninguno**

- تراجيديا الحب الأبوى / والواجب : قابيل كاتالونيا **El Cain de Cataluna**

- الأعمال اللاهويته : كرم نابوت **La vina de Nabot**

هذا التصنيف لمسرح روخاس الذى يقترحه علينا العديد من الكتاب ، وخاصة بالنسبة للتراجيديا ، فإن بالبوينا في دراسته المذكورة ، يكشف لنا عن وجود التراجيديا والكوميديا فى مسرح كاتبنا ، ولكنها ليست التراجيديا الكلاسيكية ، التى – كما يعلم القارىء – لم تتمكن فى الحقل الإسباني ، ولكنها مفهوم مختلف للنوع التراجيدي ، في نفس الخط الذى سار فيه كالديرون الكوميدى ولكنه أمر مهم – كما هو الحال بالنسبة لبيليث دى جيبارا **Velez Guevara** – ذاك الميل تجاه "كرامة" التراجيديا.

تخلو تراجيديا روخاس ثوريا من المعنى الهام الأصيل الذى نجده فى التراجيديا الكلاسيكية وتقترب من تلك التى ، عند دراستى لمسرح القرن السادس عشر ، اعتبرتها تراجيديا دموية ، يعمد فيها الخوف والقسوة إلى الإحلال محل المعنى العميق لهذا النوع الدرامى، إن قلة الغموض فى دخيلة الشخصيات ، بالإضافة إلى "الثبات" الذى يعطيهن إياه كونهم يحملون ، فى معنى ما ، لفكرة تفوق عمقًا وقيمة درامية لتلك التى يطلق عليها تراجيديا روخاس ثوريا، ربما ، مرة أخرى ، أن التناول الأخلاقى يفرض حدوده.

وربما يظهر كاتبنا مهارة أكثر من المسرح الذى يتناول العادات (داخل حدود الجنس ، حيث إنه كما يعلم القارىء لا يتعلم الأمر بمجرد عادات تعكس الواقع المعاش) عن طريق مشاهد مسرحية كاملة فى صورة كوميدية. ويبرز كل من ووريث

رامون وبالبوينا برات[٢٦٠] ، الغريزة الكوميدية التى يحظى بها روخاس ، ومقدرته على أن يعطى شكلاً دراميًا لكل ما هو فظ ولكى يخلق شخصيات كريكاتورية (دون لوكاس ودون لويس فى عمله : بين البلهاء يوجد اللعب) ، داخل كل هذه الإرادة المتصلة بالعادات التى أشرنا إليها ، والتى أبرزها جيرالد برينان ، فى مجالات من الشعر الكوميديا الشخصية المتظاهرة بخصال لا تملكها (والتى تمت دراستها جيداً من قبل كيختون ، ودايت وبروفيتى) ، وهو ما يعنى زيادة القيمة الدرامية لقيمة متبلورة[٢٦١].

وبأصالة ، يقدم بعض المواقف التى رغم أنها ضمن قواعد النوع تقلب أو تبدل ما هو شائع ، وهناك بعض الأمثلة : التناوب بين وظيفة الأسياد والعبيد (لاغيرة حيث لا إهانات ، **Donde no hay agravios no hay hay celos**)، تغيير النهاية إلى حفل زواج (حقيقة النساء **Lo que son Las mujeres**؛ الزوج لا يقوم بقتل المرأة التى تفقد شرفها وهى نفسها التى تقوم بالانتقام لشرفها (كل إنسان ونصيبه **Cada cual lo que le toca**) هناك جوانب عديدة للتناول النسائى وخاصة ما يتصل بطابعهن ، أبرزها ماكوردى وتيستاس[٢٦٢]. ؛ ولكنه يطرح أيضًا مشاكل الشرف بصرامة كالديرونية (ليس هناك من ملك خسيس ، وهو العمل الذى تمت دراسته من وجهات نظر عديدة) [٢٦٣]. ؛ يستخدم التقليد للسخرية فى الأعمال الأسطورية (بروجينى وفيلومينا). كما أن شخصية المهرج تعد من خصائص مسرحه.

يتحرك روخاس ثوريا فى أعماله الدينية (اللاهوتية) داخل القواعد الكالديرونية ، على الرغم من أنه لم يصل إلى درجة أستاذيته. ولكنه لم يعدم المهارة – كما يبين ذلك بالبوينا برات[٢٦٥] – فى الاستعارة الباروكية – والتى لا تعنى له نفى ما هو شعبى – ، على الرغم فى اشتماله على بعض العنف الشكلى حتى يتسنى له أن يجعله مطابقًا للنموذج الذى تركه كالديرون. ولابد من توجيه الاهتمام ، من جانب آخر ، للعلاقة بين الدين والخرافة ، التى تمت دراستها من قبل جولد سون[٢٦٦].

(ج) تحليل موجز لعمل مهم : عذراء أتوتشا : [٢٦٧].

إن هذا العمل لا يعد من أهم الأعمال التي كتبها روخاس ، ولكن بالإضافة إلى كونه شاهداً على جنس حقق نجاحًا كبيراً مثل كوميديا القديسيين ، لم يتم تحليله هنا فى كتاب آخرين ، فهناك مستجدات شكلية ، كما سيتضح ، يجدر بنا أخذها فى الاعتبار.

فى مضمون هذا العمل تتلاقى قصتان من قصص الحب ، الحب الدنيوى ، والحب المسمى بحب ما وراء الطبيعة (حب عذراء أتوتشا) وشجاعة وإقدام المسيحين فى

الصراع ضد المسلمين ، وقد برزا فى التمجيد الدينى والحربى ، وكذلك فيظهر الحب كشاغل عالمى فى الكوميديا، وهنا نجد فاعلية لكل آلية كوميديا الدسيسة الغرامية ، فى هذا الحال إلى جانب طلب الزواج المزدوج من قبل فيرناندو وجارثيا من ابنة جراثيان ، ليونور ، رغم أن الأول قد وعد أيضًا الأخت الأخرى إلبيرة بحبه ، مما أدى إلى تولد مشاهد بينهما بالسيف ، وبين الأختين ، مع مناقشات غريبة حول الجمال والجدية فى المرأة (كما يظهر المسلم ثيلين حبه لليونور ، عن طريق صورتها ، إلا أن هذا يعنى القليل من ناحية المضمون). أما روسا **Rosa** المسلمة ، التى تحب فيرناندو ، فتمثل هى الأخرى ، المعبر بين الحدث الغرامى والآخر الحربى، فى الإطار العام للصراع ضد المسلمين تتميز هذه فى اللقاء الذى جمع بين فيرناندو وبثلين – الملك المسلم أخوها– ؛ لأن ذلك قد قتل أخا للاثنين ، الأمر الذى بات يتطلب الانتقام له. وهكذا فإن ثيلين ، وهو يحمل صورة ليونور التى تركها فيرناندو رهينة عند روسا **Rosa** عندما تركته هذه يرحل صوب مدريد ليرى محبوبته ، يفكر فى نيل انتصارات ثلاثة : الحب ، هزيمة فيرناندور كى ينتقم لأخيه ويعيد دون فيرناندو كى يصبح أسيرًا لأخته روسا، وبدلاً من المعركة الخاصة ، نجد أن كل هذا يصب فى معركة كبرى بين المسيحين والمسلمين ، والتى فى نهايتها يدع فيرناندو ثيلين يفر هاربًا مع أخته روسا. وفيه تتلاقى بمهارة قليلة ، الحدث المعبر عن التقوى / والدين : قصة عذراء أنتيوكيا ، بعد أتوتشا ، حب الجميع ، وخاصة بالنسبة لفيرناندو الذى يفصح بدوره ، عن حبين (حب العذراء وحب ليونور) ، والبحث والعثور على الصورة المفقودة ، بمداخلات عن التاريخ والعقيدة الدينية ، وخاصة التدخل الإعجازى لعذراء أتوتشا ، التى تقوم بإحياء ابنتى جراثيان ليونور وإلبيرة ، وزوجته الذين قتلهم جراثيان حتى لا يقعوا فى أيدى المسلمين، وعقب ذلك ، تأتى حفلة الزواج كنهاية للعمل : تتزوج ليونور من فيرناندو ، وجوثمان من إلبيرة. من الممكن أن نفهم بأن تلك الأحداث يتولد منها على طول العمل مواقف مكثفة ومؤثرات على وجه الخصوص ، تصل إلى ذروتها فى الحوار بين الأب وبنتيه قبل القضاء عليهما والاكتشاف من قبل المحبين لحبيبتيهما مقتولتين ، قبل المعجزة ، هذا بالإضافة إلى التقابلات التى جمعت بين الحب الدنيوى – وحب العذراء ، الاسلام والمسيحية .. إلخ.

من خلال وجهة نظر التقنية الدرامية لابد من توضيح أن الحاجة إلى عمل ثلاث مستويات مختلفة للحدث ، فى الوقت الذى يتوجه فيه الحدث الحربى والآخر الورعى للتمجيد والتعظيم فى أعلى صورة ، تؤدى إلى تفضيل تقنيات موجهة إلى هذه الغاية ، فى هذا المعنى يجدر بنا إبراز أهمية الحدث الذى يتم التعبير عنه بواسطة الكلمة والأصوات .. .. إلخ (٤٨٥ أ ، ٤٩٠ ت ، ٤٩١ث ..) من أجل الصراع ضد المسلمين (لايجب أن ننسى أنه يقال إن عشرين ألفًا من المسلمين سيقاتلون ضد ألف

من المسيحيين) تقوم فيه عملية التمثيل المسرحى بإفقار التوجه الأعلى صوب التمجيد والتعظيم ومدح عذراء انتيوكيا ، بعد أتوتشا ، بالإضافة إلى المعلومات التاريخية الملائمة المقدمة إلى المتفرج وإرساء القواعد الدينية ، يتم عن طريق مداخلات طويلة ، بل وطويلة جداً ، (٤٧٢ب - ٤٧٣ب) ، أيضاً من أجل التعبير عن قصة وأفكار ثيلين وروسا (٤٧٩أ - ٤٨٠أ)٠ وبالحكم على هذا العمل من خلال النص الثانى فإنه لايشارك فى الأبهة الشائعة للإخراج المسرحى لكوميديا القديسين ، التى قمت بدراستها فى مناسبة أخرى٠ إن التأثير الضرورى للمواقف ذات الدلالة الكبيرة يمكن الحصول عليه ، كما سنرى ، عن طريق الكلمة أكثر منه بواسطة الوسائل الخاصة بالعرض المسرحى، ومع هذا ، فهناك بعض الموارد الخاصة بالإخراج المسرحى فى أوقات هامة بدرجة خاصة فى العمل ، والذى يجمع فيه بين ما هو طبيعى وما هو خارج عن الطبيعة ؛ هكذا يكون الصدى حين يتم البحث عن العذراء ويصبح النص الثانى ("لتسقطوا الخشبة وليخرجوا من أسفل") ، "ليعزف على الناى ، ولتصعد العذراء بصحبة ملكين على جانبيها ، يضيان") (٤٨٤ب ، ث) أو اكتشاف الأختين الميتتين - وقد أعيدتا للحياة - (٤٩٢ ث) ، ولا ندرى بكل تأكيد إلى أى درجة صاحبت المؤثرات الصوتيه مداخلات مثل : "آذانى صاغية / علامة على أن شخصاً قد وطىء / أتوتشا ، فهناك كلب ينبح ؛ / هناك يدوسون ، / أو أنه خيال الرعب ، / أو حفيف الشجر الناجم عن الرياح" ، مسبوقًا بعبارة ("توقف لتسمع") ، رغم أن الكلام التالى ، الذى يشير فيه إلى ظلمة الليل ، ويشير أيضاً إلى أن الطيور قد كفت عن النعيق ٠٠ ٠٠ ، يبدو أنه يضعنا فى الميادين المعروفة للديكور ومحاولة خلق مناخ بواسطة الكلمة٠ إنها هى المسئولة عن إيقاع هذه المواقف الغائية للأب الذى ذهب ليضحى بابنتيه حتى لا تصبحان أسيرتين فى أيدى المسلمين (٤٨٨ب) أو للمحبين اللذين سيتزوجان بامرأتين مقتولتين (٤٩٢ ب ، ث)٠

ليست هذه الكوميديا ببعيدة عن الموارد المتعددة للمتوازيات والمتشابهات التى يسهل استيعابها والمتعة الجمالية (٤٩٦ ث - ٤٨٧أ ، ٤٨٧ ب - ٤٧٦أ ، ٤٧٨ ب ، ث ، ٤٧٩أ) ، لعبة الأسئلة والأجوبة المتتالية (٤٧٣ ث) أو تلك التى تشتمل على ردود قصيرة ذات إيقاع سريع (٤٨٥ ث) ، تتناقض مع المداخلات الطويلة ، كتقنية وظيفية٠ وكذلك فإن المكونات المعروفة للفكاهة (الأكل ، الهجوم على المرأة ، الأملوحات الخاصة بالعادات ٠٠) تظهر فى هذا العمل ، حيث نرى الأملوحة البسيطة لشخصية المهرج هذه والميل نحو مشاكل الهجوم على الإسلام ، طهارة الدم ٠٠ ٠٠ ، مع طرح هام للعلاقات بين الأسياد والخدم (٤٨٣ ث)٠

من خلال وجهة النظر الأسلوبية أود فقط تدوين التركيب اللغوى الغريب والقديم الذى تستخدمه كل الشخصيات على مدى العمل ، باستثناء المسلمين ثيلين وروسا ، اللذين يسموان بأسلوبيهما باستمرار إلى درجات أسلوب المزهر الزخرفى لكالديرون ،

باستخدام موارد لغوية جريئة، إن المهم هو أنه داخل الأسلوب القديم الذى أعيدت صياغته يوجد أيضاً الرسم المعتاد للمستويات والخطط التى عادة ما تقدمها فى شكل عام ، الكوميديا الذهبية ، هكذا إلى جانب الألفاظ التى تقترب من ميادين الفكاهة ، نجد فقرات "زخرفية" عن الحب (٤٧٥أ) ، إيقاع خطبة حماسية (٤٤٨ب) ، إشارات للآلام ، والعنف والحب البنوى (٤٤٨ أ – ث ، ٤٨٩أ ، ب) ، المعنى الورع والتمجيدى (٤٨٥ ب) .. .. إلخ.

إظهار الورع تجاه العذراء ، والهجوم المتكرر على المسلمين ورسول الإسلام (على الرغم من وجود ميل إيجابى نحو ثيلين وروسا – النموذج "الطيب" للشخصية المسلمة) والشجاعة كمعيار يفوق حب الأبناء تفصل ، من ناحية المفهوم ، هذا العمل ، بالطبع ، إلى جانب الأقوال المطروقة المعروفة لإعلاء شأن الألقاب ، الشرف / الحب ، جمال المرأة ، الحب / شهوة ، مدح الملكية (رغم أنه مسلم ، إلا أنه ملك فى النهاية) بهذا كله يتكون ما يمكن أن يبدو لنا هجيناً غريباً ، ولكن يجب أن نفهمه من الناحية التاريخية ، من خلال هواية المشاهد على خشبة المسرح لهى أمثال قد تحولت إلى حدث يجرى فى ساحة العرض المسرحى.

٢– أجوستين موريتو (١٦١٨ – ١٦٦٩) Agustin Moreto

وصف اجوستين موريتو بأنه "ألاركون عصر كالديرون" ؛ بسبب الأهمية الأخلاقية لمسرحه والطريقة التي اتبعها في بناء أعماله الدرامية. هذا الكاتب لايدرج فقط كتلميذ في المدرسة الكالديرونية ، ولكنه كان يأخذ أعمالاً لكتاب آخرين ليعيد كتابتها من جديد ، إنما يعمل من منطلق أصيل – كما سنرى – طبقًا لأفكاره الدرامية الخاصة به.

(أ) صورة موجزة عن حياته :

رغم الأبحاث التى قام بها إنترامباس أجواس وكندى ، وكاستانييدا[٢٦٨] ، إلخ. فلا نعرف سوى القليل عن حياته ، ولد فى مدريد ، درس المنطق والفيزياء فى جامعة القلعة ، وبعد أن تلقى دراسات كهنوتيه عاد إلى مدريد ، والتحق بسلك القساوسة ، الأمر الذى ، كما حدث مع الآخرين من معاصرية ، لم يمنعه من المشاركة الفعالة فى الحياة المسرحية والشعرية. أصبح بعد ذلك رئيساً لكنيسة صغيرة فى طليطلة (يرعاه موسكوسو) ، وهى المدينة التى يموت على أرضها. يشير كاسا **Casa** وبريموراك **Primorac**، فى نفس الوقت الذى يذكرانا فيه بضرورة نفى معلومات أدبية مجردة تجعل من موريتو شخصية قريبة من ظريف يدعى دون دييجو **Diego** [٢٦٩]، إلى

"إنسـانيـة وتواضـع" هـذا الكاتب ، الذى يتـمـتـع بطابع يبرز من خـلاله "الاعتـدال" و "الإحساس المشترك" فى حياة "بسيطة وهادئة"[٢٧٠].

(ب) تصنيف ونقد لأعماله :

أعمل مـوريتو **Moreto** قلمـه فى مـعظم الأنواع والدوافع الخـاصـة بمسـرح القرن السابع عشر. تناول موضوعات تتعلق بحياة القديسين فى عمله : القديس فرانشيسكو دي سينا **San Francisco de Siena** وموضوعات تاريخية فى : قضاة قشتالة **Los Jueces de Castilla**، والدسيسة فى : الشبيه فى القصر **El parecido en la corte**، وموضوعات ذات دوافع ثربانيتنية فى : الخريج الزجاجي **El licen-ciado vidriera** والشـــرف فى : المدافع عن إهـانتـــه **El defensor de su agravio** كما مـارس أيضًا بشـخـصـيـة مسـتـقلة – كما يوضح ذلك بالبين **Balbin** وكارنر **Carner**، وباركر **Parker** [٢٧١] – مقدمات تحمل مديحًا ، مسرحيات هزلية من فصل واحد ، ورقصات، ولكن الأعمال التى بقيت تمثل أفضل ما أنتجه دراميًا هى : الآباء ، مـع الإباء **El desdin, con el desden** والظريف دون ديجـو **El lindo don diego**

من المهم لفهم أعمال موريتو أن نحلل موقفه إزاء المسرح الذى ينسخه ويعيد كتابته ، المشكلة الرئيسية لفنه الدرامى ، طبقًا لما تبرزه دراسات جماعية مثل التى قام بها كالديرا وكاسا وكاستانييدا وكيندى[٢٧٢]. يكتب موريتو بأصالة ، حيث نجد في نموذجه المسرحي إحداثات جمالية للفترة التى عاصرها وهى تحكم طريقته فى الكتابة عند إعادة صياغة أعمال للعديد من الكتاب. إننا أمام تحديث نقدى للأعمال السابقة ؛ لأن نيته – كما يذكر رويث رامون [٢٧٣] – ليست موجهة لاجتياز النموذج بقدر ما تهدف إلى تحديثه فى الشكل والمضمون ، مبدعًا "عالمًا دراميًا جديدًا" ، أخذ فى الاعتبار العالم السابق عليه. ولأجل هذا يلغى دسائس وشخصيات ثانوية ، ويعمل على الدخول فى أعماق الشخصيات الرئسية ، فى بعض الأحيان "نراها أشخاصًا ذات " تكامل أخـلاقي كـبـيـر" – مـثلمـا يشـيـر إلى ذلك ويلسن **Wilson** ومـوير **Moir** [٢٧٤] –، بالإضـافـة إلى رغبتـه – كمـا يشـيـر نفس هؤلاء المؤلفين – فى الحـصـول على وحدة وتناسق بنيوى، عرف ، من جانب آخر ، كيف يحافظ على نوع من الوعى فى التصنع فى الكلام ، الذى لا يعتبر أمرًا سهلاً على الدوام فى هذا الوقت من الفيض التعبير.

يذكر بالبونيابرات[٢٧٥] ، فى أعمال كاتبنا ، بعض القيم الأساسية ، التى يبرز من بينها القيم الموسيقية ، "الادماج مع المناظر الطبيعية" سيطرة الأساليب الغرامية ، التى

ستكون بمثابة مظهر لهذه الرغبة فى "الديكور والوعى" تميز مسرح موريتو ، ولكن ليس لنا أن ننسى ألمعية موريتو للفكاهة ، والتى أبرزها لو تمان **Lottman** [٢٧٦] (بعيداً عن ميل موريتو للأعمال الكوميدية الأكثر أهمية التى تلجأ إلى استخدام الأجهزة المسرحية) والدارسون لمسرحه الصغير الذين تم ذكرهم، وكذلك فإن الاهتمام بالعادات ، طبقًا لما يكشفه لنا كاستانييدا **Castaneda** ومانثينى **Mancini** يعد ميزة بارزة فى مسرحه.

كان موريتو يتمتع بمهارة فى صياغة الفقرات "المعزقة التى تجتمع فيما بعد فى العمل كوحدة متناسقة وعضوية تبعًا لما يشير إليه فرانيشكو ريكو **Francisco Rico** [٢٧٨] ، الذى يشير إلى وظيفة المتشابهات فى البناء الدرامى ، ووظيفة المتوازيات التى تحدد الخط التصورى فى عمله : الإباء ، مع الإباء ، ويقبل المهارة الكبيرة لموريتو التى لا تهدف إلى "كسر" المشاهد ، مما يؤدى إلى الخروج بنتيجة مؤداها صياغة المواقف دون تصدع ، وبهذا يتمكن موريتو **Moreto** من تفادى الخطأ الشائع لعدم التجانس فى مسرحنا بالقرن السابع عشر ، على الرغم من أنه لا يتحرر من "هذا السحب السريع من القدمين" ، كما وصف البعض مسرح هذه الفترة ، مثلما رأينا.

بعض النقاد مثل ديلانو **Delano** ، وفاونتين **Fountain** ، إكسوم **Exum** بالإضافة إلى الدراسات ذات الطابع العام المذكورة) [٢٧٩] أشاروا إلى أصالة شخصية المهرج فى مسرح موريتو ، ورويث رامون[٢٨٠] يعترف بدور أساسى للمهرج فى هذا المعنى : يقوم بالتدخل المباشر ، يظهر له أثر فى حل عقدة النص ، يجمع فى شخصه العالمين المتصورين الذين تقدمهما الكوميديا فى العادة حين تناولها للدسيسة المزدوجة ، ولكن ، على وجه الخصوص ، يتملك صورة خاصة فى الموارد الفكاهية.

ينجح موريتو فى خلق أنماط كوميدية ، متخذلقة ، كقيم مرسومة جيداً ذت غاية عالية (الظريف دون دييجو) دون أن تكون مهمته – كما يوضح كاسا وبريموراك[٢٨١] – الكوميديا الخالصة ، حيث يشتمل مسرحه أيضًا على غايات عقائدية وأخلاقية (يبين فيها بروفيتى **Profeti** [٢٨٢] أيضًا غاية سياسية) ، تلحظ بصورة أكبر فى الأعمال الدرامية التى يطلق عليها بالبوينا برات[٢٨٣]. (دراما التمرد) وفى الأعمال التى تنطوى على غاية أخلاقية ، على الرغم من أنه لم يصل فيها إلى التخصص المفضل الذى أعرب عنه آلاركون.

(ج) تحليل موجز لعمل مهم

الخريج الزجاجى El Licenciado Vidriera [٢٨٤]

لقد رأينا من قبل المهارة التى تمتع بها موريتو فى استخدام وإعادة صياغة الأعمال الأدبية السابقة ، ولكن لا يدخل فى اهتمام هذا التحليل درجة الإخلاص لرواية ثيربانتس **Cervantes**، وإنما قدرته على استخدام الموضوع بقوة درامية كبيرة ، مما يجعله ثريا من الناحية الفنية للعرض المسرحى.

كارلوس ، المطارد من نجمه التعس ، يرى كيف أن الدوق ، الذى يقف إلى جانبه في تطلعاته السياسية ، لا يمنحه عطاياه ، وكيف أن صديقه ليساردو ، المغرم بنفس المرأة – لاورا قد خانه ، وكيف أن لا ورا نفسها ، بسبب فقدان كارلوس ، قد جعلها والدها من نصيب ليسارود ، رغم أنها تحب كارلوس، أمام الظلم المتواصل يتصنع الجنون {يثير الاعتقاد بأنه مصنوع من الزجاج "لاقدم / للرجال خيبة الأمل ، / وإهانة إلى الجحود ، / وانتقاماً لإهاناتى" (٢٦٧ث) } .

وفى هذا الحال لا يحصل فقط على الوصول إلى الجميع وقول الحقائق ، وإنما يحظى بالثروات ، والتى ما تمكن من الحصول عليها حين كان تلميذا عاقالاً وجندياً . اعتقد أنه بين اللحظات الأكثر بروزاً ضمن مضمون مؤثر للغاية يمكن أن نبرز الموقف الذى يطلب فيه كارلوس مساعدة صديقة ليساردو (الذى يدين له بحياته وشرفه) وهذا فى حوار جانبى / يعترف بحبه لنفس المرأة ، مما يؤدى إلى نشأة الصراع الذى يأخذ على عاتقه التوتر الذى يسود العمل، نقطة بارزة أخرى تكمن فى الانتصار فى ميدان القتال ، منتصراً على غريم الدوق ، فيديريكو ، وبهذا أصبح يحوز كاساندرا **Casandra**لنفسه فقط ، وهو مالا يغير من حظة إلى الأحسن ، حيث إنه كجندى فقير، ومحتقر من الجميع ، يظهر فيما بعد ، بهذا تتولد حيلة تصنعه بأنه من زجاج ، والمعلن من قبل عن طريق التلميحات للجنون ، والذى يؤدى إلى مواقف متناقضة (الثراء الذى يوجده هذا الموقف) وخاصة ، فإنه يؤدى إلى خلق أبرز المشاهد من الناحية الدرامية : ذلك المشهد الذى يقوم فيه كارلوس ، بجنونه المصطنع ، متلاعبًا بالمعنى الأول والمعنى الثانى (ينكسر لأنه من زجاج والحركات السريعة التي سببها الجميع لحظه) بقول الحقائق ، وبهذه الطريقة يتم الوصول إلى المشهد البارز الأخير ، الذي فيه ، عن طريق مداخلة طويلة ، حين استعاد عقله ، يقص حكايته ويحصل ، بالطبع ، على عطايا كما ينال حب لاورا، وعلى طول العمل نرى الحكم تتقاطر شيئًا فشيئًا.

قام موريتو ببناء هذا العمل بكل مهارة وأبدى تمكنه الكبير من التقنية الدرامية بحيث يصبح الإحساس بالتشابك الذى يحدثه الكثير من الأعمال الكوميدية فى العصر

الذهبى تصميماً واضحاً ومحدداً وذا حساب مقدر للموارد التأثيرية، تتمتع الحوارات الجانبية بحصيلة تمثيلية مسرحية في وظيفتها التى تهدف إلى خلق توترات ومتناقضات بين ما يقال / ويفكر فيه وبين "الواقع" ويروق للمؤلف استخدامها بتقنية التماثلية (٢٥١ ب ، ٢٦٣ ث ، ٢٦٤أ ٠٠ ٠٠) أو باللعبة ، التى يجب أن تفهم من فوق خشبة المسرح ، وتكمن فى الرد على الأسئلة بحوارات جانبية (٢٦٢أ)٠ هذا العشق للتناظر يحمله لطرح ، على سبيل المثال ، ثلاثة مشاهد متتابعة ذات بينة متشابهة (٢٦٣ أ ، ب)٠ العمل على إبراز "التعادلات" يمكن أن يتخذ أشكالا أخرى ، مثل أن تقوم الخادمة بالرد بطريقة متتابعة بألفاظ تتكون من مقطع واحد ، وذات تاثير كبير ، أو أنه بعد أغنية ما تنتهى المداخلات المتناوبة التالية بالبيتين الأولين وما يليهما من الأغنية ، هكذا فى شخصيات عديدة (٢٥٩أ ، ب ، ٢٦٠ أ ، ب) تأثير واضح بالإضافة إلى هذا لأن دافع الأغنية يرتبط موضوعياً بتطور الأحداث – تقنية درامية خالصةحقًا ، لكنها تبين لنا عن الأخذ بناصية ومتعه الآلية ، وبنفس الطريقة التى يستخدم بها التقنية يحصل على مشاهد ذات كمال درامى كبير ، مثل التى أشرنا إليها (٢٦٥ أ ، ث) والتى يجعل كارلوس الجميع منها ، بينما يتصنع أنه من زجاج ، يضحكون بينما تبكى لاورا ؛ ينال ما كان يبغى من قول الحقائق متلاعباً بالانكسار للزجاج "الحقيقى" والهزات التى أحاطت حياته وحظه من قبل الجميع ، وفى النهاية ، بتفسير فى أسلوب المهرج لمشكلة اعتقاده بأنه من زجاج٠

فى هذا العمل نلحظ تفصيلاً للحوارات الطويلة ، التى تأتى طويله جداً فى بعض الأحيان : هكذا تأتى مداخلات كارلوس وخادمه خيرونديو ، لتقديم الموقف ، أو مداخلات الخادم ليفصح لنا عن التغيير الذى يطرأ على الحياة ، فى مطلع الفصل الثالث (٢٦٢ث) ، أو مداخلات كارلوس ، كما قلت ، لكى يحكى ، تماماً ، فى نهاية العمل ، قصته كلها والسبب وراء جنونه المصطنع (٢٦٧ ب ، ث) ، والذى رأيناه فى أحد الأعمال التى حللناها ، أو الحدث المعروف والديكور اللفظى ، أصوات تدل على الحدث وأحداث محكية ، والمستخدمة هنا من الناحية المنهجية للمعركة الكبرى ، والتى لا يمكن تقديمها أمام أعين المتفرجين (٢٥٣ ث ، ٢٥٤ أ ، ٢٥٥ أ ، ٢٥١ أ ، ٢٥٤ ب ، ث ، ٢٥٥ ب ، ٠٠)٠ وأيضاً التلميحات فى المسرح تعليقًا على فن المسرح نفسه ، هنا نجد تليمحات عن شخصية داخل مسرحية هزلية (٢٥٥ث)٠

وبالنسبة لشخصية المهرج خيروندبو نلحظ فيها ثراءً وتجميعاً للموارد التى تبرز وتحسن دائماً ما يشار إليه "بالجديد" فى هذه الشخصية عند موريتو **Moreto**. فى بعض الأحيان يتمثل الجديد فى الاقتباس من اللغة اللاتينية ، الاستعمالات الكوميدية ، والترجمات (٢٥٠ ث ، ٢٥١ أ ، ٢٥٣ب)، وفى أحيان أخرى ، يتمثل فى اللعب بالألفاظ (٢٥٤ أ ، ب ، ٢٦٦ب)٠ النكتة (٢٥٧أ) ، كما يعد الطعام والجوع دائماً بمثابة مورد

كبير (٢٥١ب ، ٢٥٢ أ ، ب ، ٢٥٣ أ ، ٢٥٤ ب ، ٢٢٨ث ٠٠) ، الهجوم على المرأة (٢٥٠ ، ٢٥١ ث) والأملوحة الناجمة عن الإشارات إلى العادات ومعلومات خاصة بالفترة واللعب بالتعبيرات الجاهزة، ولكن تأتى النصيحة كذلك بمثابة أمر جديد (٢٥٣ب) ، وجود المهرج الثرى الذى يمد يد العون لسيدة (٢٦١ ث ، ٢٦٦ ب) وأخيراً نرى أنه فى مجموع الصفات التى يتحلى بها شخص المهرج ، لا فى مكوناتها منعزلة ، يكمن ثقل هذه الشخصية عند موريتو.

يتميز أسلوبه بالبلاغة حيث يستعمل التوكيد والتكرار كملمح شائع فى مداخلات كارلوس ، والتى تشتمل على ردود مضحكة فى بعض الأحيان (٢٥٢أ ، ب ، ٢٥٨ ب ، ٢٦٠ أ ، ث ، ٢٦٦أ) والتورية ، والألفاظ الدالة على لعب الورق (٢٤٩ ب) ، إلخ، وفى العمل لا نعدم الفقرات التى ترسم الديكور المعبر عن الفجر ، والعصافير ، والأزهار ، والحقول ، والنافورات ٠٠ (٢٥٠أ ، ٢٥٩أ) ، والتى فيها بالطبع ، تجب ملاحظة التقدم الذى أحدثه اللفظ الشعرى فى الشعر والشعر الغنائى ، وهكذا أيضاً فى الاستظراف داخل الصالونات (٢٥٩ أ ، ث) باستخدام الطبقات الموسيقية الهامة، كانت هناك سلسلة من الأساليب الخاصة بالمشاهد المعتادة للألم الناجم عن الحب ، وهى لا تغيب عن عملنا (٢٦٦أ ، ب)، من الأهمية بمكان ، لو أن هناك متسع ، وعمل تحليل للبلاغة العامة للمهرج خيروتديو الذى يتمتع بخصال جمة.

ليست هناك أمور جديدة جديرة بأن نبرزها فيما يتعلق بنظام القيم والمفاهيم. نلحظ ظهور الجدلية المعتادة حول الحب / الشرف (٢٥٢ ب، ٢٥٢ ث ، ٢٦٠ ب ، ٢٦٧أ ٠٠ ٠٠) ، الأصل / الثراء ، تمجيد القوة ، إلخ أمور لا تستأهل التوقف عندها ، ولكننى أريد حقاً أن أبرز قيمة هذه المعلومات عن الفترة ، من أجل الاحتمالى ، بكل التشويه الأدبى المراد : الحياة الجامعية (٢٤٩ب ، ث) أنواع ألعاب القمار (٢٤٩ب) ، أموال للسيارات ومآثر طبقة النبلاء (٢٦٦ ب ، ث) ، الجندى والطالب يمثلان طريقين مسدودين أمام الثراء (٢٦٤ ب) ، حفلة راقصة (٢٦٧ أ) إلخ ٠٠ وفى الأعماق تنبض الحكمة التى تستند عليها الكوميديا من ناحية المفهوم.

٣- كتاب آخرون من مدرسة كالديرون والنظر صوب القرن الثامن عشر.

مثلما كان الحال مع لوبى دى بيجا يقع أيضًا مع كالديرون دى لاباركة : هناك سلسلة من كتاب الدراما من ذوى الأصالة والمقدرة الخلاقة البسيطة يعمدون إلى تقليد مسرحه كى يحملوه – فى عملية تنطوى على تعقيد تدريجى – إلى الأبهة والاستعراض

فى أعمال درامية تنطوى على السحر ، والمعجزات ، حياة القديسين ، إلخ ، تتحول هذه الأعمال – فى القرن الثامن عشر – لتصبح الشكل الأساسى للمسرح الشعبى ، فى مقابلة – كما قلت – المسرح الكلاسيكى الجديد الهادىء والملتزم بالقواعد،ولابد من الاطلاع على الدراسات التى أجراها ميريمى وكارو باروخا ، ورينية أنديوك ، وبالايثوس حتى يتسنى لنا فهم العملية التى أشير إليها[٢٨٥].

إن المساحة المحددة والنوعية المبينة لكثير من هؤلاء الكتاب لا تسمح بالتوقف عند دراستهم – سأشير ، مع هذا ، إلى بعض الأسماء كوبيو دى أراجون **Cubillo de Aragon** (١٥٩٦ – ١٦٦١)، كانثير **Cancer** (توفى عام ١٦٥٥) ، إيزيكيث جوميث (١٦٠٠ – ١٦٦٣) ماتوس فداجوس (١٦٠٨ – ١٦٨٩) سوليس (١٦١٠ – ١٦٨٦) ، كوئيو **Coello** (١٦١١ – ١٦٨٢)، ديامنتى (١٦٢٥ – ١٦٨٧) ، سالاثار (١٦٤٢ – ١٦٧٥) ، وفى إطار القرن الثامن عشر نجد : أوث وموتا **Hoz y Mota** (١٦٢٢ – ١٧١٤)، بانثيس كاندامو (١٦٦٢ – ١٧٠٤) تامورا (توفى عام ١٧٢٨) ، كانتثياريس (١٦٧٦ – ١٧٥٠) .. الذين يعدون بمثابة أس المسرح الباروكى المبهرج الذى سيصل إلى القرن التاسع عشر ، على الرغم من فنون الشعر والمجهودات الحكومية الهادفة إلى تغيير ذوق جمهور القرن الثامن عشر وذلك بغرض تربيته تربية سياسية[٢٨٦].

ويبرز ، بماله من مميزات خاصة ، ألباروكوبيو دى أراجون (١٥٩٦-١٦٦١). وتعد طريقته فى كتابة المسرح بمثابة شهادة قيمة توضح إلى أى درجة يمكن أن يكون واعياً "للكتابة على طريقة .. .. " ، حيث يبدأ كتابته متبعاً أسلوب لوبى دى بيجا – وقد درس هذا الأمر أبايى ارثى **Avalle Arce** [٢٨٧] – ثم انتقل بعد ذلك ، على وعى منه ، إلى طريقة كالديرون ، مدوناً اسمه – كما يقول سائينث دى روبلس **Saenz de Ro-bles** [٢٨٨] – فى مدرسته ، ويبين كوبيو نفسه عن فهمه للمدرسة الكالديرونية حين يربطها بالباروكية التصويرية.

يشير بالبوينابرات إلى أن كوبيو دى أراجون يستمد مضامين مسرحه من لوبى دى بيجا – فى مناسبات كثيرة – وأهم ما يعنيه منها هو المتعة وقضاء الوقت الذى يمكن أن يستمدهما من أعمال لوبى لا العمق المفهومى الذى يتمتع به أستاذه، ونلحظ هذا خاصة فى واحد من أفضل اعماله : عرائس مارثيلا **Las munecas de Marcela**، والذى وصفه مينيديث بلايو بأنه : "عمل صغير محكم". فى هذا العمل لا يعتبر المضمون أساساً له ، وإنما التهكم ، والأسلوب السريع والمضحك لبعض الحوارات والنضج التدريجى للبطلة وخاصة ، حديث الأطفال ذاك الذى تتكلم به مع العرائس التى تلعب بها كما يوضح أحد الناشرين.

قريبًا من كوميديا المتحذلق نجد عمله : رجل الليالى الطيبة **El Senor de las noches buenas**.لا علينا أن ننسى أن كوميديا المتحذلق - كما يقول كارو باروخا[٢٩٠]. - ترتسم فى "عصر كالديرون" وتحقق نجاحًا كبيراً فى القرن الثامن عشر ، على أيدى كانيثاريس وثامورا ، اللذان يستخدمانها بغاية أخلاقية ، لإدانة بعض العادات.

كتب كوبيو بالإضافة إلى ذلك مسرحًا دينيًا : رضى المسيح **Los deasagravios de Cristo**، الذى درسته جيسلير[٢٩١]. وكذلك معجزة وحياة القديسين ، التى تم تقديمها بآليات مسرحية معقدة ، وأصبحت تمثل ميزات القرن الثامن عشر. لقد نظر بيو باروخا جيداً إلى معنى الاستعراض المسرحى حين أكد بأنه :

> منذ فترة كالديرون وحتى كاينساريس لم يكن المسرح مادة أدبية خالصة .. ، إنه ، دائماً عبارة عن مكانة مرئية وسمعية. تلعب الحواس دوراً مشابهاً لدور العقل فى خلق الاستعراض .. ، وهناك أهمية كبيرة للمؤثرات الناجمة عن نظرة حسنة ، أو تغيير للمشهد المسرحى المعقد ، مثل حدث الأسطورة فى نفسه وحدث العواطف التى يتم عرضها على خشبة المسرح[٢٩٢].

هذا فيما أعتقد، ليس سوى كسر للتعارض الذى كان موجوداً فى القرن السابع عشر بين التمثيل داخل ساحات العرض المسرحى والآخر الذى يعرض داخل القصور. فالتمثيل الأول، طبقًا لأرونيث [٢٩٣] كان "محافظًا" وما عهد به إلا بعض التجديد على مدى القرن، بينما التمثيل الثانى - وهذا ما درسته شيرجولد [٢٩٤] - قد أصبح مجالاً لإدخال وجهات النظر، الشاشة المعلقة فى أول الخشبةوالإضاءة والميكنة المتقدمة،إلخ. وبالتدريج، بدأ الجمهور العام يشارك فى هذه الأشكال من الاستعراضات، حتى الوصول إلى حدود الإفراط فى القرن الثامن عشر، والحديث عن الوجود الباروكى لما هو كالديروني فى تلك المئوية يقع خارج اهتمام هذا الفصل، رغم أنه من الضرورى أخذه فى الاعتبار ليس فقط كى نتمكن من الفهم الإجمالى فيما يتعلق بوقت وصوله، وبتواريخ هامة مثل عام ١٧٦٥ الذى تم فيه منع الأعمال الدينية الخاصة بالمناسبات والتى تعرف (بالاهوتية)، رغم أن هذا قد تم، لحسن الحظ، كى تتم استعادتها فيما بعد.

إنه لا يعنى على الإطلاق نوعًا من عدم التقدير للكتّاب الآخرين، إننا لم نخصص لهم هنا دراسة منفردة موجزة، ولكنه الحد المكانى الذى أمامنا، ربما إنه من المهم العناية بمسرح البلاط وإعداد الملوك لمنظر ألمعي مثل بانثيس كاندامو، بأعمال هامة مثل : العبد فى وثاق من ذهب **EL esclavo en grillos de oro**، حجر الفلاسفة **La**

piedra filosofal (المنشورة من قبل دياث كاستانيون[٢٩٥]، ولكن بغايات أخرى فى فنه الدرامى، ونظريته الدرامية التى شغلت كتانيو وموير[٢٩٦] إلخ، وكذلك فإن فن الدراما لهذا الكاتب الذى ينحدر من أصل يهودى، وتمت ملاحقته وتعرض للنفى، إنريكى جوميث – Enrique Gomez الذى أشرت إليه عند الحديث عن جودينث – الذى يضعنا أمام الهوامش المعقدة للاختلاف فى الرأى فى القرن السابع عشر، وترك أعمالاً كوميدية هامة مثل: فيرنان منيديث بينيو، الذى نشره كوهين، وروجيز وروس[٢٩٧]، إنها مواقف نقدية يمكن أن تحملنا إلى ميادين الكوميديا المعروفة باسم الكوميديا الساخرة، والتى سأشير إليها فيما بعد، حيث قام بكتابتها كانثير Cancer وآخرون، الذين تخصصوا أيضًا فى إعادة صياغة الأعمال (ماتوس ، ديامنتى ..)، الطريقة التى واجهوا بها الإبداع المسرحى فى فترة خلت من كل جديد عقب وفاة الأستاذ كالديرون عام ١٦٨١ [٢٩٨]، وموقف يستمر ليشمل القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، فيما يتعلق باستمرارية المسرح الكلاسيكى، كما أوضح ذلك جيداً بالايثوس وكالديرا [٢٩٩]. ولقد أبرزت دراسات حديثة مثل تلك التى أجراها سيرالتا [٣٠٠]، المهارة فى استخدام آلية الدسيسة من قبل كتاب دراميين مثل سولير، ويصبح من الضرورى إعادة طرح الفن الدرامى لكتاب آخرين مثل أوث، سالاثار، كويثيو...، رغم حوزتهم لبعض الدراسات[٣٠١] التى تنير هذه الفترة من أواخر القرن، التى أصبحت تمثل بحيرة خطيرة فى معرفة مسرحنا الكلاسيكى، الأمر الذى أثار الاهتمام بالمؤتمر الذى تم تخصيصه لهذا [٣٠٢].

وليس بالإمكان أن ندخل تفصيلاً فى المشكلة المشوقة التى أطلق عليها فى عصرها الكوميديا الساخرة، التى درسها جارثيا لورينثو دراسة جيدة، إلى جانب سيرالتا، وجاريثا بالديس [٣٠٣]، التى تضعنا أمام المشكلة الصعبة لربط إمكانية الاختلاف فى الرأى والنقد مع البلورة الشكلية فى الارتباط الوثيق بالنموذج الذى تحاكيه ساخرة والذى لا يعد سوى وجه للسؤال عن كيفية وغاية الضحك فى القرن السابع عشر، المسألة التى يلحق أثرها أيضًا، بالطبع، المسرح المسمى بالصغير، بالنسبة لى، رغم أننى أقول ذلك مؤقتًا، لا تبدو لى ذات أهمية كبيرة الإمكانية النقدية، مثل اللعبة الداخلية لظاهر الشيء وباطنه بحدود متفق عليها، والتى يبدو فيها ثقل فن الشعر، فى انحرافه، قد تحول إلى المضمون التصورى، من بين الثلاثة والثلاثين نصًا المعروفة التى يجمعها سيرالتا [٣٠٤] سأذكر العديد منها كعلامة، والبعض الآخر منها قام بدراسته الباحثون المذكورون : أنيتوكيو وسيليوكو دى ماتوس (؟) ،فارس امليدو، دى مونتيسير، ثيافالو وبوكريس، المنسوبة إلى كالدريون، حصار تاجاريتى، أخو أخته، دى كيروس، الإباء، مع الإباء، المجهول المؤلف شبابيات السيد وموت الدوبينوس (؟)،

للمؤلف كانثير، إلخ، إن العادة كما هو جد معروف، ظلت فى عصور لاحقة تعلن عن وجودها، وهو ما يوضح الميل نحو الظاهر والباطن، اللذين يتطلب تقويم معناهما إيجاد نوع من الارتباط الحذر بينهما.

٨ - أنواع المسرح الصغير أو البسيط (المديح ، المسرحية، الهزلية، الأغنية الشعبية، المهزلة البسيطة، الرقص)، لويس كينيونس دى بينا بينتى.

١ - الأنواع :

كما رأينا الجزء (٢-٥)، لم تكن عملية التمثيل المسرحى تتكون فقط من الكوميديا أو العمل الدينى الخاص بأسرار الكنيسة (اللاهوتية)، ولكنها دائمًا ما كانت تأتى مصحوبة بأنواع درامية أخرى (لنطلق عليها اسم الأنواع الصغيرة، البسيطة والقصيرة) والتى اختصت بمهام الاتصال المسرحى ذاته وبالكوميديا، وكلها مجتمعة تكون هذا الاستعراض الإجمالى الذى يتحدث عنه دارسو المسرح الذهبى [٢٠٥].

كم هى كبيرة جاذبية هذا الجانب من مسرحنا فى القرن السابع عشر، التى تمت دراستها منذ قليل، على الرغم من وجود دراسات ممتازة مثل تلك التى أجراها كوتاريلو، وأسينسوى، وبرجمان، إلخ، ولكنها، لحسن الحظ، تضاف إلى أبحاث متميزة أفرزتها يد أويرتا كالبو **Huerta Calvo** ودى لاجرانخا، وتورديرا وورودرجيث، لوباتو، إلخ والتى لا تكف عن طرح القضايا الأساسية: الجدلية النصية الشعرية، ووظائف هذا النوع من المسرح، على الرغم من وجود مناطق ما تزال بحاجة إلى إلقاء الضوء عليها فيما يتعلق بالعلاقات مع العمل الكبير التى تأتى مصاحبة له والمناخ الأيديولوجى لهذه الأنواع.

داخل إطار جماعى للأنواع، التى سوف أتناولها واحداً واحداً فيما بعد، هناك ملامح موحدة فى الفكاهة والسخرية قاعدة داعمة مع التقليص الدائم للبساطة، التى تولد فنًا دراميًا معينًا، بشاعرية محددة تؤثر على نمطية الشخصيات، على الموارد اللغوية، على وضع العمل على خشبة المسرح[٢٠٦]إلخ؛ ومن هذا يأتى الشعور بالمعيار *المتبلور الذى* - فى رأيى - *يقلل الغايات المنظورة* لنقد هذه الأنواع، مهما كان بمقدورها الاستمرار فى ارتباطها بالعالم المعكوس للكرنفال [٢٠٧]. وعلى كل، كما كررت، فإنه ينقصنا الكثير الذى لا تعرفه عن الموارد والآليات الخاصة بالضحك فى

العصر الذهبى (الأمر الذى يؤثر أيضاً على مهرج الكوميديا) حتى نفهم غاياته، على الرغم من أنه ربما تكون الهوامش الكبيرة للاختلاف فى الرأى والرد فى حاجة إلى البحث عنها فى هذا العالم المترع بالشفوية التى تعرف عنها القليل يكفينا الآن أن نتأكد من درجة التماثل النوعى، الذى يرسمها أويرتا كالبو، كعملية تأثير للمسرحيات الهزلية باعتبارها نواة أساسية:

> قاصرين كلامناإذن على القرن السابع عشر، تقيم مجموعة نوعية، تحتوى على نوع دافع هو المسرحية الهزلية (..) هذا النوع الأساسى يصيب بالعدوى نصوصاً شعرية مستقلة، ذات وظيفة مسرحية مختلفة، مثل الأغنية الشعبية والمديح، قصائد أنشدت، فى الأصل، بواسطة ممثل أو ممثلة واحدة تتحول بعد ذلك إلى حوار (..) ، وإن الإصابة بالعدوى يمكن أن تحدث بالنسبة للأجناس التى ليست فى بدايتها أدبية، وكلنها مهرجانية أو استعراضية، مثل الرقص والمهزلة القصيرة (٣٠٨).

إلى جانب أعمال الكتاب المذكورين حتى هنا تظهر بجوار الأعمال الكبيرة – كما تأكد القارئ من ذلك فى أكثر من فرصة– أعمال كوميدية بسيطة، على الرغم من أنه، بالطبع، تتعدد النسب، حتى تصل إلى حالة كينيونس، التى ستراها فيما بعد (ولهذا فلن أقدم عناوين أو أعمال هنا)، إنها عملية بدأت فى القرن السابع عشر، كما حاولت توضيح ذلك فى الاستشهاد السادس من الجزء الثامن من سلسلة التاريخ هذه : "أنواع بسيطة وظيفية، من الفكاهة، التكملة، إلخ: المقدمة، المديح، المسرحية الهزلية، مسرحية كوميدية من فصل واحد" والتى أحيل القارئ إليها للاطلاع حتى أصرف نظرى هنا عن هذه القضايا.

– المديح : Loa

يعرف معجم اللغة الإسبانية (١٩٧٠) المديح بأنه : "فى المسرح القديم، المقدمة، والاستشهاد، والحوار، التى عادة ما كانت تقال فى بداية العرض، لتوجيه المدح إلى الشخص الرفيع الذى خصص العمل له، لإعلاء الاستحقاق الخاص بالممثلين، أو لاستجداء حلم الجمهور أو من أجل غايات مماثلة" وكذلك: "هو عبارة عن تأليف درامى بسيط، ولكنه مزود بحدث وحوار، كان يمثل فيما سبق قبل العمل الدرامى الذى أتى مصاحباً له كمقدمة".

قام فيلكنيا كوسا بدراسة لعلاقة المديح، كنوع محدد تماما، مع المقدمات والاستهلالات والحوارات الخاصة بالمسرح فى القرن السادس عشر ويطرح المشكلة

التى تجعل من المديح مستقلا عن مضمون العمل الذى تسبقه حتى تكتسب قيمة كعمل مستقل عن المسرح الصغير، بخصائص إسبانية مميزة، حيث تقوم بمهمة توجيه المدح إلى المدينة التى تمثل فيها، تقديم الشركة، طلت الهدوء كما وصل الأمر بها إلى أن أصبح لها مضمون خاص فرانشيكو ريكو[٣١٠] يلح فى عرض مهام المديح التى تكمن في إعطاء الوقت للمتفرجين الذين يصلون متأخرين باللحاق ببداية العرض وجذب انتباه الجميع تجاه خشبة المسرح حتى يقوم المتفرجين بالتركيز فى العرض الذى سيقدم لهم، مما يجعله يبدو لنا نوعًا أدبيًا "وظيفيًا " لا يعفى بالطبع، من الفكاهة، ولكن يلحظ بدرجة كبيرة الحديث عن الفن المسرحى فى المسرح ذاته. ويمكن أن نستعين هنا بنصين للتدليل على ما نقول: أحدهما، يتحدث عن الانتباه الذى يطلب من الجمهور تجاه العمل، والآخر، عن الهدوء:

من يحكم عليه بأن يفهم:

فبدون الفهم لا يوجد حكم؟

إذ بإمكان الفرد أن يحكم حكمًا سيئًا

على ذاك الذي لم تصل

إليه مداركه قط.

هذا ما أطبقه على عملنا:

فمن يحكم عليه يجب أن يحذر،

فأنا أشهد له

بأنه لن يستفيد كثيرًا

طالما أنه، لم يغلق فمه

(هذه الفقرة، يذكرها فيلينكنا كوسا فى عمله: المديح، صفحة رقم ١٤١)

* * *

أتيت طالبًا الهدوء

ولن يرفضه أحد

ففي هذه المناسبة

هو أمر مشروع وهام.

فها أنا قد أوضحت المديح؛

ولنعد إلى ما هو مهم،

إنه الهدوء المطلوب

على مدى ثلاث ساعات غير كاملة.

فحضراتكم ستلزمون الهدوء

وتسدون إلينا معروفًا كبيرًا

لينصت من كان رزينا،

ومن كان أبلهًا فليتكلم.

(نفس المؤلف، صفحتى: ١٧٧-١٧٨)

كما كان بإمكان المديح أيضًا القيام بمهام أخرى داخل الفكاهة ببعض التأثير والتطور الحوارى، مثلما فى هذه الفكاهة التى يسوقها أنطونيو سوليس للكوميديا العنوية: أبله يصنع مائة **Un bobo hace ciento** : والتى مثلت أمام الملكين.

(يخرج من أحد الجوانب العصر الذهبى ومن جانب آخر العصر الفضى، يغنيان ما يلي:

العصر الذهبى	: ليتوقف المجنون، ليتوقف المجنون.
الفضة	: من عساه أن يكون المجنون؟
الذهب	: المجنون هو"المارتس"، الذي يحتفل بالخمر مقدمات الخل.
الحياة	: أيها المهرج، لتطلبوا حضراتكم،

أيها المهرج، إلى الملكين،

أيها المهرج، حتى الثلاثاء الآخر.

أيها المهرج، إن الملك و الملكة،

أيها المهرج، ووليا العهد،

أيها المهرج، لا ثمن لهم،

أيها المهرج، وإنها لأربعة ريالات.

(برجمان، باقة من الأعمال الهزلية والرقصات ،مدريد، كاستاليا ١٩٧٠، صفحة ٢٧٧)

إن المدائح الأولية فى أواخر القرن السادس عشر، فى علاقتها القديمة هذه بالمقدمات اللاتينية، كما رأينا، تتعقد تدريجيًا وكذلك فإنها تأخذ أشكالاً حوارية، وفى هذا المعنى، لا علينا أن ننسى بأنه بحوزتنا مدائح تحمل توقيع كتاب مسرحيتين مشهورتين مثل لوبى، وكالديرون وكينيونس، إلخ، ولكنها تفقد أهميتها كلما تقدم القرن السابع عشر وابتعدت عن المهام التى أبدعت من أجلها فى بداياتها، وفيما يرى رودريجيث وتورديرا بسبب"أنها خلت من الصراع الدرامى" ومن "البلاغة الخاصة" وصرامتها حتى أدى ذلك إلى انقراضها[٢١١]؛ أو من الأفضل أن نطلق عليها، أسباب التغيير، التى أخذت بها إلى الذوبان والتلاشى، كما سنرى فيما بعد، ولكنه نوع أخاذ على وجه الخصوص؛ لأنه يقدم لنا واجهة هامة للطريقة التى واجهت بها مشاهد القرن السابع عشر نص الكوميديا، الذى أتى مصحوبًا ومسبوقًا بهذا النوع الصغير من المديح؛ مجرد نوع أضيف، رغم تميزه، إلى هذه الكتلة المدمجة المعروفة باسم التمثيل، يهمنى أخيرًا، أن أقدم التغيير الوظيفى، الذى أشرت إليه، لكى أدلف، بطريقة ما، إلى مجال الأعمال الهزلية:

> بداية من كينيونس دى بينا بنيتى، بدأت المدائح تتخلى عن المدح وأصبحت بمثابة مسرحية هزلية حقة تقوم الشركات بتمثيلها،لها ديكورها الخاص، وشخصياتها العديدة وألعاب خاصة بالعرض المسرحى، فى المديح الذى تحول إلى مسرحية هزلية يختفى الطلب المتواضع للهدوء (٠٠) بينما حلت الألعاب المسرحية محل بساطة وفكاهة الشخص الذى كان يروى المديح.
>
> ومن جانب آخر، فقد كانت الحفلات التى تجرى فى القصور داخل"العزلة الطيبة" تحمل الكوميديا إلى قصر لاتارثويلا، ولم تعد المدائح تتصدر العروض حتى يتم الاتجاه صوب نمط معين يقوم فى البلاط يمكن أن نطلق عليه "المديح المقسم بسمات القصر المقدم فيه" مديح غنائى"[٢١٢]

وفى النهاية، نفس الخلط وكسر الحدود الذى سوف نلحظه فى شواهد أخرى من المسرح الصغير، فى هذا الإطار من المصادفة الذى أشرت إليه.

-المسرحية الهزلية: Entremes

يعرف معجم المجمع اللغوى الملكى الإسبانى(١٩٧٠) هذا النوع فيقول:"إنه عمل درامى مثير للضحك يتكون من فصل واحد، عادة ما كان يقدم بين فصل وآخر من الكوميديا، وفى بداية الأمر كان يقدم فى منتصف أحد الفصول.. يعد القرن السابع عشر هو الوقت الذى شهدت أوسع تطوير لهذا النوع، حيث بدأ الشعر يحل محل النثر، مثلما يذكرنا أسينسيوة [٣١٣] أشكالاً متعددة، مختلطًا بأنواع أخرى من المسرح الصغير (الرقص المحول إلى مسرح هزلى) (المسرح الهزلى المغنى.، إلخ) ولكنه قد مورس أيضًا فى القرن السادس عشر، كما رأينا فى الجزء الثامن، مرتبطًا فى أصله بالمسرحيات ذات الفصل الواحد التى كتبها *لوبى دى رويدا*، لقد لخص بيرجمان جيداً المميزات التى حظيت بها المسرحيات الهزلية الأولى، يجدر بنا أن نذكرها هنا لكى نبرز الثراء التدريجى لهذا النوع:

> إن المسرحيات الهزلية المكونة من فصل واحد الأكثر قدمًا، فى حكمنا على الأمثلة القليلة التى بقيت، كانت تكتب نثرًا أكثر من كتابتها شعرًا، وكانت ذات فكاهة فظة وعامية، كانت شخصياتها عبارة عن أشكال تقليدية، كانت فكاهتها ترجع فى جانب كبير منها لتشويهات لغوية وموضوعها المفضل هو السخرية البسيطة التى تطلق على الأبله من قبل شخصية أكثر فطنة [٣١٤].

لقد رأينا كيف أن المسرحيات الهزلية من فصل واحد تعد بمثابة تأليف ونموذج لكل المسرح الكوميدى القصير، الأمر الذى حمل رود ريجيث وتورديورا إلى محاولة رسم ملامحه المميزة بالنسبة إلى أنواع أخرى، وفى هذا المعنى يبدو لى أساسيًا اقتراحه لخط برهانى أكثر تناغمًا وارتباطًا فى ذلك الخط الذى نراه لدى الأغنية الشعبية والهزلية القصيرة "رغم أنها عملية تأخذ بنا من "نسيان الأصول" للشوق إليها، فى إطار ما يتعلق بالحفلات [٣١٥]. دائمًا ما تبدو لى أكثر أهمية القدرة المسرحية التى تتمتع بها المسرحيات الهزلية من فصل واحد من القدرة الاحتفالية فى عملية وضع حد فاصل بين مجالى المسرح والاحتفالية [٣١٦]، مهما أمكن الاعتراف فى الأنواع الصغيرة بهوامش كبيرة من عدم التحديد، نمطية مثل تلك التى يقترحها أويرتا كالبو، تبعًا لسيطرة الحدث، المناخ، الشخصيات، اللغة الشفهية أو العناصر شبه الشفهية، التى ترسم بعد ذلك فى أنواع عديدة من البنية: "بنية الحدث "سخرية" بنية الموقف "البنية الخاصة بالعادات" وبنية العرض" (الأشكال)، "بنية المداولات" (المواجهات بين

الشخصيات)، تضعنا فى عملية مسرحة هذا النوع الدرامى، الأمر الذى إلى جانب التحديد الإجمالى للشخصية الدرامية، التى سأشير إليها فيما بعد، وبلورة الأشكال اللغوية للفكاهة مع الثقل الكبير لما هو جدلى، وقوافى كوميدية، أقوال بذيئة شتائم، لغة جنسية، ملامح فظة (٢١٧)، هذا بالإضافة إلى "اللعب على المعنى والقابلية" "تفكيك الكلمات" (٢١٨)، تكون فى مجموعها فن الشعر، الذى فرضت عليه حدود مشددة، لنوع يتسم بكل خصائص المسرح (لا يجب أن ننسى إمكانية عرض هذا النوع المغنى واختلاط الأنواع) (٢١٩)، على الرغم من البحث عن مرجعية فى ميدان الكرنفال والاحتفالية، كما رأينا بالطبع، فليس بإمكاننا أن ننفض أيدينا من قيام هذه النصوص بمهمتها على خشبة المسرح، أى من تقنيات عملية التمثيل (إشارة، حركة، رقص ...) وعناصر المسرح (الملبس ، المكياج، إلخ) التى تحيل المقدرة الفكاهية لنغمات مجسمة رسمت حدودها جيداً من الناحية الدلالية إلى واقع، الحقيقة أنها ما زال ينقصنا معرفة الكثير عن كل هذا (الممثل وتفنيته ما زالت مسألة تمثل المجهول الكبير فى المسرح الذهبى)، ولكن تبدو لى مقبولة اقتراحات روديجيث وتورديرا حول أهمية الإشارة، والملبس الخشن، وخاصة، إمكانية العلاقة الثلاثية بين الكلمة وبين "بقية الموارد المسرحية غير الكلامية" وذلك من أجل إكمالها، وتمثيلها أو مناقضتها (٢٢٠).

على الرغم من وجود احتمالية إقامة عمليات تمثيل منفردة، والتى سأشير إليها فيما بعد، فإن المسرحية الهزلية المكونة من فصل واحد، كما درست، يمكن اعتبارها عملاً مكملاً للكوميديا، وهكذا فإنه فى مواجهة الشخصيات النبيلة والمثالية للكوميديا

(رغم مصاحبتها لمعلومات عن محيط الواقعية، كما نعلم، وحتى كوميديات ساخرة) توجد فى المسرحيات الهزلية شخصيات ذات أصل وضيع "واقعية مفرطة" يتم تأليفها عن طريق الأقوال الساخرة، أو التقليد الساخر، وشخصيات كاريكاتورية كوميدية، إلخ، إن مجموع الشخصيات التى تظهر فى المسرحيات الهزلية المكونة من فصل واحد، والذى تمت دراسته جيداً من قبل كوتاريلو (٢٢١)، (مثل الشرفاء المستهزأ بهم **Hidal-gos ridculos** مخنثين، طفيليين، خدم الكنيسة، طلاب .. إلخ)، اللغة، العروض والمواقف، المشكلة النمطية فى "واقعيتها الفكاهية" (٢٢٢)، تبين لنا عن تناقضها مع الكوميديا وطابعا الذى يكمن فى الناحية التكميلية بالنسبة للعمل الكوميدى، والذى رأيناه، ولهذا، فلا يبدو لى ملائماً ذلك الوصف المعتاد بالواقعية الخاصة بالعادات، فإن الأمر يتعلق "بواقعية مشوهة عبر نية ساخرة وأسلوب كاريكاتورى" (٢٢٣)، فى تصويرها الأعلى، وأنا لا أصيب فى رؤية أشكال نقدية غير توافقية.

إن غالبية الكتاب المسرحيين قد قاموا بكتابة المسرحيات الهزلية ذات الفصل الواحد فى نفس الوقت الذى كتبوا فيه الأعمال الكوميدية والأخرى اللاهوتية، ولكن هناك عدد منهم قد دأب على ممارسة كتابة هذا النوع وتخصص فيه، مثلما هو الحال بالنسبة للويس كينونس دى بينابنيتى (المتوفى عام ١٦٥١)، ومن قبله ثيريانتس، اللذين تركا لنا أعمالاً صغيرة المبنى ولكنها كبيرة المعنى من هذا النوع من المسرح.

لن يتوقف سير المسرحيات الهزلية ذات الفصل الواحد، فى القرن السابع عشر، حيث هناك توجد أشكال مسرحية ترتبط بها تبقى لنا أيامنا: فها هى المسرحيات الفكاهية الممتازة التى كتبها رامون دى لاكروث مقدماً بها شاهداً للقرن الثامن عشر. وتعلقًا بهذا، فعلى أن أشير إلى أنه فى القرن السابع عشر كان مصطلح "ساينتى" (مسرحية فكاهية) مستخدماً، دون وجود فروق جوهرية بينها وبين المسرحية الهزلية، اللهم إلا أنها كانت أوسع وتحظى بعدد أكبر من الشخصيات، كما يخبرنا رينير [٣٢٤]، ولكن فيما بعد أصبحت المسرحيات الهزلية تكتسب مميزات نوعية، مثلها فى ذلك مثل النوع الصغير فى المسرح، الذى يرتبط بعلاقة مع الأشكال الخاصة بالمسرحيات الهزلية، ومن خلالها، بمشاهد ودوافع فكاهية لمسرحنا فى القرن السادس عشر وحتى سابقة على ذلك. ما زلت وسأزال ألح على أن عدم وجود فن شعرى خاص بالفكاهة فى القرن السابع عشر، وكذلك نقص الدراسات الوظيفية، يحرمنا الآن من طرق هامة للوصول [٣٢٥]، على الرغم- كما تم التمكن من إثبات هذا- من أنه بحوزتنا توجد بعض الدراسات البارزة.

- الأغنية الشعبية : Jacara

كانت الأغنية الشعبية تعتمد على أشخاص يتمتعون بحياة غير طيبة، فحملت لغتهم وأنشطتهم إلى خشبة المسرح في عمل موجز لكنه يجيد الوصف ويمتلئ بالمتناقضات مع البنية، والشكل ونظام القيم الخاص بالكوميديا، باعتباره يقدم عالمًا محقراً ومناهضًا للبطولة والذى عادة ما كان يحوز إعجاب المتفرجين، طبقًا لما تظهره لنا شواهد عديدة من الفترة. ولكنه لم يعد يصبح موضة كما كان، وليس هذا رجعًا إلى تغيير الجمهور حين أصبح مرهفًا فرفض مثل هذه الموضوعات، مثلما يذكر فى نقده اللاذع أو برتاكاليو لكوتاريلو [٣٢٦].

لم تكن الأغنية الشعبية أيضًا نوعًا مسرحيًا خالصًا، مثل أنواع أخرى سنراها فيما بعد، هناك أدلة على أنها كانت عبارة عن نوع وجد خارج المسرح كشعر يغنى ذى

جذور شعبية، ولكن هذا على وجه التحديد، يضفى عليه أهمية كبيرة من وجهة نظر الاتصال بين المشاهد وخشبة المسرح وهو ما أسفر عن مفهوم الاستعراض المسرحى كبنية ذات مسئوليات مختلفة للمعنى لنيل إعجاب الجمهور فى ساحات الكوميديا. ويبرهن دارسو الموضوع أيضاً بالنسبة للأغنية الشعبية على تعقيدها التدريجى حين اكتسبت تطوراً كبيراً فى المضمون ومميزات لأشكال أخرى فى المسرح الصغير، ولكن الذى يهمنى أكثر، حتى أدلل على نجاحها، أن أجمع هنا الشهادة التى يسهم بها الدارس ديليتو وبينيو يلا [٣٢٧] : أشير إلى تلك الأغانى الشعبية القائمة على الحوار بين ممثلين و"متفرجين" الأمر الذى من أجله اختلط – سابقًا– بعض الممثلين بالجمهور، أو الأغنية الشعبية "الموزعة" على كل ساحة عرض الكوميديا [٣٢٨].

رودرجيث وتورديرا، اللذان يشيران إلى أوج الأغنية الشعبية ابتداء من ١٦٠٠ – ١٦٠٥ وخاصة فى ١٦١٢، يبرزان أهمية الطابع الدفىء ولغة السوقة، رغم أنها لا تتناول أوغاداً فى الغالب، وهو ما تقام عليه الإرادة الفنية، ولكن بالنسبة لهما (للمؤلفين – المترجم) فما يميزها هو "شكلها الموسيقى، إيقاع وجرس لحنى" [٣٢٩]، التى تدرجها ضمن الهوامش الواسعة للأغنية والموسيقى.

أما العالم الذى يمثل الهامش للشخصيات والأحداث فإنه يحملنا إلى ميدان الأنواع الصعلوكية، وبالتالى إلى المهمة الوظيفية المعقدة ومحل الجدل لهذا النوع من الأدب، ولكن بدون أن يكون هناك مجال لقصرها على مجرد لعبة خالصة للتذوق الأدبى، ولا أن ننسب لها، بطريقة مبسطة، المهام التنفيذية.

– المهزلة القصيرة : Mojiganga

إن المهزلة القصيرة التى لم توضع فى الأصل على أنها نوع درامى، هى عبارة عن استعراض أكثر يضاف لعملية التمثيل للكوميديا، إيميليو كوتاريلو[٣٣٠]، كان على اقتناع أيضاً بأن المهزلة القصيرة قد أتت من الشارع إلى المسرح، وأويرتا كالبو، عقب توقفه عند المعانى المتعددة للفظ، يترك لنا وثيقة حول الرافد المزدوج للمهزلة القصيرة ويؤكد على أنه :

> فى القرن السابع عشر أصبح المعنيات الأكثر استخداماً للكلمة ثابتين : كاحتفال كرنفالى وكعمل مسرحى قصير، كلا المعنيين قد تعايشا على مدى المائة عام (..) [٣٣١].

أما ديليتو **Deleito** فيعرف المهزلة القصيرة هكذا : "إنها لعبة مسرحية بسيطة" خشنة الموضوع، والشخصيات ووسائل التخفي (وغالبًا ما تكون حيوانات) [٣٣٢]، في المهزلة القصيرة يلحظ بوضوح وتحديد الرابطة الكرنفالية – التي أشير إليها ، كما رأينا، كملمح مميز لكل المسرح القصير – ولكن كما يذكر رود ريجيث وتورديرا، ابتداء من هناك تتشعب إلى روافد عديدة، والتي تظهر خشبة المسرح على أنها واحدة من بين تلك الروافد [٣٣٣] بالتحديد فإن هؤلاء المؤلفين يرسون أربعة عناصر كبيرة ليعرفوا من خلالها الشكل العام للمهزلة القصيرة المسرحية : الهيئة الجسمانية، الطبيعية ("التمييز الأيقوني" (شخصيات، أطباق، معابر، أنهار ..)، تحريك ما ليس بمتحرك، إلخ).، تحويل الألم إلى ضحك، إلغاء الزمن [٣٣٣]، المدرج ضمن المميزات العامة لفن درامي والتي أشرت إليها من قبل.

عادة، ما كانت هناك موسيقى، أو بالأحرى صخب مدو، تصحب عملية تمثيل المهزلة القصيرة، متناقضة مع الأصوات المتناغمة للموسيقى المدرجة مع الكوميديا والأعمال اللاهوتية، الذي أشرت إليه آنفًا، الاحتفالات التنكرية، والمواكب الدينية، والمواكب الكرنفالية الرائعة، في أبهة غريبة، والموسيقى غير المتناغمة، كلها أشكال للتسلية والمشاركة الجماعية، خارج المسرح أنواع يمكن أن نطلق عليها اسم "أنواع في خدمة المسرح" باعتبارها تجمع بين العرض والمشاركة، ومرة أخرى، نجد أنفسنا أمام تظاهرات ليست مسرحية أصيلة، ولكن يتم إدراجها، كما قلت، في عملية التمثيل فتنتهي بأن تتحرك إلى أنواع مسرحية، يبدو غريبًا أن مميزات أصولها ما زالت توجد في كثير من المهازل القصيرة المسرحية، وهكذا طبقًا لما يلحظه بيرجمان نجد أن:

> موضوع الكثير من المهازل المسرحية القصيرة التي تظهر فيما بعد يقتصر على البحث عن شخصيات تصويرية رائعة لحملهم إلى القصر "في مهزلة قصيرة" إن الجانب الأكبر من الأعمال المسماة بالمهزلة القصيرة في طبعاتها القديمة تنتهي بحمل شخصياتها إلى القصر، دون أن تحدد ما الذي عليهم أن يفعلوه فور وصولهم (٣٣٥).

في إحدى المهازل القصيرة التي يجمعها الباحث المشار إليه في طبعته نجد إشارات إلى خصائص المهزلة القصيرة نفسها، مقربة إيانا إلى التجربة الدائمة المشوقة للمسرح داخل المسرح:

توم : إذن فعليهما أيضًا أن يتزوجا

– بما أن الدنيا مليئة بالخير والشر: مساعدين، مثل الخيراين الآخرين، فى رقصة، فلربما يريد هؤلاء أن يحملونا إلى القصر.

(١) الأول : بما أنه لا توجد طبلة، ولا آلات عادية للمهزلة القصيرة، فأنا أقبل.

توم : بدون هذه الآلات، أرى ألا وجود لها.

الثانى : ولم المهارة؟ علمًا بأنهم يضحجون هناك بهذه الأشياء، وإن الأشياء الكثيرة الاستعمال تثير الغضب؟

الثالث: إن، ما عساها أن تكون، على فرض أنها ليست رقصًا ولا حفلة موسيقية ولا مهزلة قصيرة؟

الأول : إنها لعبة التحطيب حسب ما أرى، حيث يوضح كل شىء فى خدمة اللعبة فى الوقت المناسب، معطيًا بهذا إشارة البدء لفترتى الدخول فى المسرح.

(بيرجمان، باقة..، صفحتى ٤٢٤ – ٤٢٥).

إن هذه الفترة ذات أهمية كبيرة بالنسبة لى وذلك بسبب ما تتضمنه من إيضاح للعلاقات بين المسرح والحياة والمميزات الخاصة بالمسرح ذاته، كما أنها عجيبة أيضًا لتلك الإشارات إلى "التمثيل الصامت للمهزلة القصيرة ذاتها" والتى نراها فى هذا العمل القصير ويشير إليها ناشره.

– **الرقص : Baile**

لقد رأينا، من خلال وجهة نظر شاملة، الوظيفة والغايات من وراء الأغانى، والرقصات المدرجة فى عملية التمثيل، يتعلق الأمر بتقديم الرقص باعتباره نوعًا مسرحيًا صغيرًا يدرج بالتالى، فى المكان المناسب بين الفصول، أو مستقلاً، الأمر الذى لا يعنى بأنه ليس بوسعه المشاركة فى الخلط النوعى نفسه الذى، كما رأينا، يظهر أثره على كل المسرح القصير.

الأغنية والموسيقى، والرقص هى، تبعًا للدارسين، ملامح مميزة للنوع، والتى يضاف إليها الرمزية [٣٣٦]. *إلا أن الدراسة أحادية الموضوع التى أجراها* ميرينو كيخانو هى

التى تأتى بعناصر أكثر لتقويم الرقص الدرامى فى القرن السابع عشر، بمميزات خاصة، رغم اعترافها بصعوبة فصله تماماً عن الأجناس الأخرى:

> لكن الرقص يجوز كنواة دوارة السعى صوب التغيير، ومن هنا يصبح الجانب الأساسى فيه الرقص، ثم يتبعه مباشرة الموسيقى والكلمة [٣٢٧].

وبداية هنا يفصل الباحث المذكور بعض الجوانب التحريرية، والتى سوف أذكر منها: الوحدة النبوية للشخصيات والرقص، توحد الحوار أو الحوار الذاتى فى الغناء والرقص (رغم أن نسبة العناصر يمكن أن تؤدى إلى اختلافات نمطية)، تنوع التغييرات، وتنوع علم العروض، تنوع امتداد الأعمال (بين ٦٠ ، ٣٠٠ عمل متعدد) والشخصيات (من صغير إلى ١٤، ولكن العدد يتراوح عادة بين ٣ ، ٤)، وإذا لم تكن موارد الفكاهة (اللغة، السخرية، الشتائم، التمثيل الصامت..) وكذلك الطابع الثابت للشخصيات وبساطة بناء الحدث الدرامى، التى يقوم بتحليلها ميرينو، تحتوى على ملامح تبعدنا عن ميدان المسرح، بالتحديد، وخاصة المسرح الفكاهى القصير، فعلى العكس، تبدو لى ذات مغزى تلك الأهمية لشخصية الكورال "الجميع" شخصية الموسيقى، وتوافر موضوعات معينة.

> وكأنوية موضوعية نموذجية يبدو فى المقام الأول الحب، وذلك فى تصريحات عديدة، ممثلاً ما يقرب من ٥٣٪ ، ٦١٪؛ يتبعه مباشرة المال والهجاء، ووصف البيئة والحرية [٣٢٨].

إذا كانت الأنواع المذكورة حتى هنا من الممكن اعتبارها أنواعًا كبيرة داخل إطار المسرح القصير، فهناك مجال للإشارة إلى أشكال أخرى وطرق للتمثيل والتى عادة ما يجمعها باحثو الموضوع: منوعات على المسرح، العلاقات، اللحن، أغنية قصيرة، نهاية الحفل، المهرجون، القصص [٣٢٩]، كتظاهرات صغيرة لميدان الكوميديا المسرحية المتدفق والمتشابك فى العصر الذهبى، أو كخاصية فى الشكل المتفرد للتمثيل، وكلها جوانب لا يمكننى التوقف عندها هنا.

٢ – لويس كينونس دى بينا بنتى Luis Quiniones de Benavente (توفى عام ١٦٥١)

كما قلت آنفًا، وسنحت لنا الفرصة للتأكد من ذلك فى أماكن عديدة من هذا الكتاب، فإن غالبية الكتاب المسرحيين قد ألفوا أعمالاً هزلية فى فصل واحد، والتى كان يتوقف

عليها نجاح أو فشل الكوميديا أحياناً، ولكن المتخصص الكبير في هذا النوع خلال القرن السابع عشر هو لويس كينيونس دى بينا بينتى، وهو من يتطلب أن نذكره على حدة.

كانت الأعمال التى تركها كينيونس دى بينا بينتى محطاً للدراسات من جانب برجمان، وتورنر، وأسنسيو، وبلوكا [٢٤٠]، والذين تتوافق آراؤهم فى الإشارة إلى الأهمية الكبرى لهذا الكاتب المسرحى والدور الهام الذى لعبه بشأن نضج ونمطية الأعمال الهزلية ذات الفصل الواحد، والذى سوف يكون له ردود فعل هامة وتأثيرات على مؤلفين مسرحيين معاصرين ولاحقين، حتى رامون دى لاكروث وآخرين.

ونظراً لتخصص الدراما التى خلفها فلا يبدو أنه بالإمكان إدراجه فى أى من المدرستين، ولكنه مدين، بالطبع، لتراث عمل هو على إذاعته، كتب ما يقرب من مائة وخمسين مسرحية هزلية، يصفها بيرجمان بأنها " أعمال تهريجية لم تخرج عن الذوق الطيب" مجدداً أو معدلاً موضوعات تقليدية، هذا المؤلف نفسه يميز بين نوعين من المسرحيات الهزلية من أعمال كينيونس دى بينا بينتى: مسرحيات هزلية ممثلة (٢٠٠ أو ٣٠٠ بيتًا من الشعر، ٥ أو ٦ أنماط شعبية، لوحة للعادات أو ذات عقدة مضمونية صغيرة) ومسرحيات هزلية مغناه، ومنها تعمل الموسيقى على تلطيف الهجاء، مجتمعة كلها داخل إطار الأنواع المختلطة التى رأيناها تباعًا والتى شاهدنا المميزات التى تتمتع بها.

تتميز المسرحيات الهزلية التى تركها كينيونس بإمكانية احتوائها على غاية أخلاقية – فعادة ما تأتى الأخلاقيات عند معالجة جانب العادات – مارسها عن طريق نقد غير مكثف، ولكن دائماً ما كان ينطوى على نوايا ثانية، للمجتمع. كثيرة هى الموضوعات التى تناولها، موضوعات استنبطها من ذلك الرصيد الفلكلورى والثقافى الشعبى الذى لم يدرس جيداً، عادة ما كان يستخدم أدوار الأبيات الشعرية المعروفة باسم الرومانثى وسيلبا، وتتميز اللغة المستخدمة بتنوع ألفاظها، والتورية، وإثارة الأخيلة، رغم أننا لا نعدم وجود تصوير الملامح البارزة، ولكن داخل هذه الآلية التى تعتنى بالشكل وتتميز هذه الأعمال الهزلية ذات الفصل الواحد، ويقدم للذين تقل موهبتهم مجموعة من الموارد والمواقف، وهو الجانب الذى يبدو لى أساسيًا حتى يمكننا أن نقوم حقًا وظيفة النوع، دون أن نشهر فى عجالة مقدرته النافذة والسلبية.

بالنسبة للدوافع التى يتناولها كينيونس فهى عديدة، كما قلت، وكعينة دلالية يكفينا : رقصة الموت (جزاء العالم **La paga del mundo**) والهجاء اللغوى (العشاق الأربعة **Los cuatro galanes**)، السخرية من الإفراط فى الموضة النسائية (هيكل

أسلاك فساتين النساء). النقد العام والفنتازيا (الساحر **El mago**)، موضوعات متسوحاه من الكاتب ثيربانتس (الأيقونة **El Retablo**)، موضوعات حول أسرار الكنيسة (عينة العربات **La muestra de los carros**)،الشعر الغنائى (الملكة فى أعياد الربيع **La maya**)، عن عادات الفترة (حب تحت الطلب **EL amor al uso**) وموضوعات أخرى كثيرة فى صورة وقصدية مشتركة [٣٤٢].

كما كتب أيضا المدائح، الأغانى الشعبية، فقرات مغناة لخدمة مسرحياته الهزلية، إلخ، متمتعًا دائمًا بهذه المهارة فى رسم الطباع والهجاء الموجه للعادات، ولكن ضمن هوامش الأخلاقيات كما رأينا.

٩- مسرح واحتفالية: أجناس "متوازية":

إن الاتجاه العام للنقد لاعتباره الأجناس الداخلية فى الإطار المسرحى-ربما يرجع ذلك إلى الآراء المسبقة فى عدم العناية كما يجب بما هو مسرحى- هى فقط الأعمال الكبيرة (الكوميدية، التراجيديا والتراجوميديا) ، الأعمال الكوميدية الصغيرة (المسرحيات، الهزلية الأغنية الشعبية، إلخ) والأعمال الدينية الخاصة بأسرار الكنيسة

يعنى إفقارا لإمكانيات الفن الدرامى فى القرن السابع عشر وتزييفًا للواقع. ولهذا ففى بحث أجريته حديثًا[٣٤٣] أصر على ضرورة اعتبار الفن المسرحى فى إطار سلسلة من المدارات متحدة المركز آخذة فى التباعد عن نواة ذات فنية درامية خالصة متوجهة صوب ميادين يطلق عليها فى خدمة الفن المسرحى، أى، إلى الأجناس الحدودية، كما رأينا، كذلك، فى الجزء المخصص للمسرح فى القرن السادس عشر[٣٤٤] .

بوجود شواهد كافية ومرجعية مساعدة مناسبة فى البحث المذكور تتم الإشارة إلى الحاجة إلى أن نضم لمدار المسرح الواسع أجناسًا مثل الحوار، والتى كان لها وجود درامى هام وفعال فى القرن السابع عشر، وكذلك إلى مدار المسرح الكوميدى الصغير: حفلات الزواج "الأنغام الإنسانية" "اللعب المسرحية"،إلخ، وإلى مدار المسرح الدينى، الأعمال الخاصة بأعياد الميلاد، الاستشهاد، حياة القديسين، الحوارات الصغيرة الممثلة، تمثيليات صغيرة حيث تتمتع كلها، كما برهنا على ذلك هناك، بحضور مسرحى واسع، الأمر الذى يعنى توسيع الإمكانيات المسرحية للعصر الذهبى، على الرغم من أنه هنا، بسبب الحدود المكانية التى لا يمكن تجاوزها، لا يمكن القيام بتحليل هذه الأجناس.

داخل الإطارات الاحتفالية (الدينى، المدنى، الفلكلورى) أصبح هناك تناولاً دراميًا لأعياد الميلاد، عيد الفصح، وعيد الخمسين، وعيد انتقال مريم، والحفلات الموكبية، والرقصات للمسرح الخالص فإنها ما تزال إلى الآن تعمل فى مدار ما هو درامى، مثلما هو الحال بالنسبة لأجناس شعرية عديدة(أغنيات أعياد الميلاد، أغانى، رومانسى، كوبليه)والتى تم تمثيلها أمام الجمهور، فى إطار احتفالية أو فى نشاط المكفوفين، "راوية الشعر إلخ"، انظر رقم[٢٤٥] .

وخـــارج إطار الفن الدرامى، ولكن فى حـــضـــرة روابط تولدت من الطابع الاستعراضى، نجد المهازل التنكرية، عربات الحفلات، والاحتفاليات، إلخ، لا أعمد من وراء ذلك التوسيع بلا حدود لمدارات ما هو مسرحى، ولكن البرهنة على أنه إلى جانب "الأجناس القانونية"والمجموعة المدروسة عادة فى كتب تاريخ المسرح، هناك إمكانيات أخرى للتمثيل المسرحى.

ثبت مراجع الجزء الثانى

I- M. DE CERVANTES Trabajos de Persiles y 'Sigismunda, 1 (ed. SCHEVILL-BONILLA). Madrid. B. Rodriguez, 1914, pag. 32.

2- M. DE CERVANTES, Novelas ejemplares (ed. B. Rios), Cadiz, M. Alvarez, 1916, pag. 4.

3- M. DE CERVANTES, Viaje del Parnaso (ed. V. GAOS), Madrid, Castalia, 1974, pags. 102- 103.

4- F. YNDURAIN,1 ed. De Obras de M. de Cervantes. 11 Obras dramaticas, Madrid, Atlas. BAE, 1962, pags, VII-XIV.

5- Ibidem أنظر ما يتعلق بالعلاقات مع لوبي

6- Carta de Lope de Vega a un amigo, 4 de agosto de 1604; tomo la cita de J. DE EN'FRAMBASAGUAS , Vivir y crear, cit., pags. 238-239.

7- M. DE CERVANTES . Adjunta al Pamaso (ed.V. GAOS), citada. pagina 183.

8- En F. SANCHEZ ESCRIBANO y A. PORQUERAS MAYO, Preceptiva dramatica espanola, Madrid, Gredos, 1972.

9- M. DE CERVANTES, Comedias y entremeses, 1 (ed. SCHEVILL-BONILLA), Madrid. B. Rodriguez, 1915, pag. 7.

10- J. CANAVAGGIO Cervantes dramaturgue. Un theatre a naitre. Paris, PUF. 1977, pag. 448.

11- M. DE CERVANTES Teatro completo, ed. F. SEVILLA ARROYO y A. REY HAZAS Barcelona. Planeta, 1987, pags. XL y XLVIII.

12- Ibidem.

13- Pued verse G. GAMAMIS, Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro, Ma drid, Gredos. 1977, pags. 41 y ss.

14- Y NDURAIN y E. M. WILSON y D. MOIR. 1-listoria de la literattira espanola. 3, Siglo de Oro : teatro. Barcelona, Ariel. 1974.

15- F. YNDURAIN, op cit.

16- L. ROSALES, Cervantes y la libertad, Madrid Graficas Valera. 1960.

17- Ha estudiado estas cuestiones F. YNDURAIN, eti su obra citada.

18- A. AGOSTINI "El teatro comico de Cervantes" Boletin de laRAE,XLIV(1964), pags. 475-540, y XLV (1965), pags, 65-90.

19- Ed, SEVILLA-. REY, cit. Pag. LV.

20- F. YNDURAIN< "El capitulo XXVI de la. Segunda Parte del Quijote" (Zarago za), Universidad (1952), separata. J. M. DIEZ BORQUE, "Teatro dentro del tea tro, novela de la novela en M. de C.". Anales Cervantinos, XI (1972), pags. 113-128.

21- F. YNDURAIN, op. Cit., pag. LVII.

22- A. COTARELO, El teatro de Cervantes Madrid. Tip. R. A. B. M. 191.5; J CA SALDUERO, Sentido y forma del teatro de Cervantes, Madrid, Aguilar, 195 I p R. MARRAST, M. de Cervantes, dramaturgue, Paris. L'Arche. 1957; A. VALBUENA, "Las ocho comedias de Cervantes". Homenaje a C., el F. SANCHEZ CASTANER, Valencia. S. Vives, 1950,1 11 pags. 259-266: E. JULIA, "Estudio y tecnica de las comedias de Cervantes", Revista de Filolgia Espanola, XXXII (1948), pags, 339-365p J. WORMS. Cervantes,, dramaturgue" Theatre populaire. 24 (1957) p A, RUFFINATTO, Funzion.i e variabili in unacatenateatrale(CervanteseL. de Vega). Turin, Giappichelli, 1971.

23- J. CANAVAGGIO op. Cit., pag. 450.

24- F. JARQUEZ VILLANUEVA, Personajes y temas del Quijote, Madrid, Taurus, 1975; E. C. RILEY, Teoria de la novela en Cervantes, Madrid, Taurus. 1971; A CASTRO,, El pensamiento de Cervantes, Barcelona, Noguer, 1972.

25- H. MERIMEE, Spectacles et comediens a .Valencia (1580-1630), Toulouse. Privat, 1913; L'art dramaique a Valencia Toulouse' 5 Privat, 1913 (trad. Esp.: Valencia, 1. A. et M.. 11.985); E. JULIA, Poetas dramaticos valencianos. Ma drid, RAE,, 1929; 0. ARRONIZ, Teatros y escenarios del Siglo de Oro (cit.), pags. 100 y ss.

26- Vid. Cuadernos de Filologia, III, 1-2, ya citado, que recoge estudios de esto sautores.. Vid. el libro colectivo (ALONSO, CANET, DIAGO, FERRER. GAR CIA, OLEZA, RODRIGO, SIRERA). Teatros y practica escenica. 1. El Quinien tos valenciano, valencia,' 1. A. el M.. 1984.

27- Sobre el hay estudios en, curso de SUREDA MOUYEN, etc.

28- R. FROLDI, 11 teatro valenzano e 1'origine della commedia barocca. Pisa 1962 (traduccion castellana : Salamanca, Anaya. .1973, por la que se cita). F. LA-ZARO CARRETER, Lope de Vega. Introduccion a su vido y obra, Salamanca, Anaya, 1966, pags. 11 69 y ss.; L. GARCIA LORENZO, El-teatro de Guillen de Castro. Barcelona. Planeta, 1976; J. G. WEIGER , Hacia la comedia: de los valencianos a Lope. Madrid, Planeta, 1978, v The Valencian dramatist of Spain's Golden Age, M. York, Twayne,, 1976.

29- R. FROLDI, op. Cit., pags 124 - 125.

30- F. LAZARO CARRETER, op cit., pag. 177.

31- F. LAZARO CARRETER 5 op. Cit., pag. 177

32- R. FROLDI, op.cit.

33- J. G. WEIGER, op. Cit.

34- J. OLEZA, "Hipotesis sober la gensis de la comedia barroca" y "la propuesta teatral del primer Lope de Vega", Cuadernos de Filologia, III, 1-2 (cit), pags, 9- - 44 y 153.

35- J. G. WEIGER, op. Cit., pag. 242.

36- F. LAZARO CARRETER, op. Cit., pag. 174; para.lo anteriro, op. cit. en nota 38, pag. 624.

37- J. L. CANET y J. LL. SIRERA, (Francisco Agustin Tarre a", Cuader nos de Filo logia, III, 1-2 (cit), pags. 93-123 y 122-123.

38- J. HURTADO y A. GONALEZ PALENCIA, Historia de la literature sepanola, Madrid, Tip. De Archivos,' 1932, pag. 625.

39- J.J. SANCHEZ ESCOBAR, "Gaspar de Aguilar: el proceso de construccion de una dramaturgia inoragenica", Cuadernos de Filologgia, III, 1-2 (cit), pags. 125 - 151.

40- R. R. LA DL, "A Rejoinder to Matrimony in Theatre of G. de Castro", Bulletin of the Comediantes. 11 (1959), pags. 10-1.6; J. G. WEI,GER, "Matrimony in the Theatre of G. de Castro". Bulletin, of the Comediantes. X (1958), pags. 1-3.

41- C. BRUERTON, "The chronology of the Comedias G. de Castro". Hispanic Review, XII (1 944), pags. 89-15 1; E. JULIA, Obras de G. de Castro, Madrid, REA, 1925-1927, 3 Vols.; R. Froldil op. Cit.; A. VALBUENA, El teatro espanol en su Siglo de Oro, Barcelona. Planeta, .1969, paginas 157 y ss.

42- L. GARCIA LORENZO op. Cit., pag. 5 1.

43 - Ibidem.

44- الميزات المذكورة صادرة عن خوليا وبالبوينا فى أعمالهما المذكورة وأنا أخذتها من جارثيا لورينثو فى عمله المذكور

45- A. VALBUENA, op. Cit., pag. 157.

46- L. CARCIA LORENZO, op. Cit., pag. 43.

47- J. CRAPOTTA, Kingship and Tyranny in the Theatre of Guillen de Castro. Londres,, Tamesis. 1984; M. DELGADO, Tirania y derecho de resistencia. en el teatro de Guillen de castro. Barcelona. Puvill, 1984.

48- C. FALIU-LACOURT, Guillen de Castro Lille. Universite. 1984.

49- 1. T. AGHEANA,1 "Guillen de Castro's creative Use of the Romancero: One Instance in Las Mocedades del cid", Bulleetin of the Comediantes, 27 (1975), pags. 79-80: W.E. WILSON, Guillen de castro, Nueva york, Twayne, 1973.

50- Utilizo la edicion de Dramaticos contempo-. raneos a lope de vega, Madrid, Atlas, 1.95, BAE,-XLIII, ed. R. DE MESONERO ROMANS.

51- J. DE ENTRAMBASAGUAS, Vivir..., cit.

52- J. PEREZ DE MONTALBAN,, Fama postuma, cit.; A. CASTRO, H. A. RENNERT, op. Cit., pag. 17.

53- Vid. los apartados correspondientes en J. M. DIEZ BORQUE, Los generos dramaticosen siglo XVI Madrid, Taurus. 1987, alli la bibliografia pertinente.

54- A. CONZALEZ DE AMEZUA,,Epistolario de lope de vega carpio, Madrid, 1941-1943.

55- Vid. J. M. DIEZ BOROQUE, "De que vivia lope de Vega? Actitud de un escritor de comedias en su vida y ante su obra" (cit), pags. 82-83.

56- A. GONZALEZ DE AMEZUA, OP. cit., III, Pags. 3, 104; LOPE de VEGA., prologo a parte IXV de comedias, Madrid, 1621. Aptid CASTRO RENNERT op. Cit., pags. 259'. Vid. n.otas 55 y 83.

57- Lo cita J. REGLA,1 "La epoca de ultimos Austrias", Historia de Espana y America. Barcelona, Vicens. 1971. pag. 78-79 Vid. tambien S. E. LEAVitt. "Spanish comedian as Pol-Boilers", Publications of the Modem Language Association. LXXXII (!967) pags. 178-184.

58- Muy interesante es el estudio de las relaciones de Lope coti su hija sor Mareela. como estudian E. ARENAL y G. SABAT DE RIVERS en la edicion de las obras de esta monja poeta (en prensa).

59- J. M. ROZAS, Lope de Vega, y Felipe IV en el ciclo de enectute, Badajoz - Caceres, Universided de Extremadura. 1982.

60- Sobre ello puede verse mi articulo "Lope/ Calderon. En !as ansias de la muerte" Bulletin of the comediantes. 37, 1 (1.985), pags, 5-40 en que analizo todo esto.

61 - I. DE ENTRAMBA.SAGUAS . op cit., A. CASTRO, H. A. RENNERT (Apendice de F. LAZARO CARRETER), op. Cit.

62- S. G. MORLEY,1 y C. BRUERTON < CRONOLOGia de Las comedias de Lope de Vega, Madrid. Gredos, 1968; M. BATAILLON< "La nouvelle chronologie de la comedia lopesque: de la metrique a 1'histoire". Bulletin Hispanique, XLVII((1946), pags, .227-237

63- Los estudios de R. W. TYLER sobre algunas. obras y matizaciones particulares se publicaron en Modern Language Notes, LXV (1950), paginas 375-379; LXVII (1952), pags, 170 -173, y Bulletin of the Comediantes. iv,, 2 (1952), pags, 2-3; TH. WILDER 5 " New aids towards dating the early plays of Lope de Vega Varia Variorum. Festgabe fur Karl Reinhardt. Munich, 1952, pags, 194-200. G. HALEYI, "'Lope de Vega y el repertorio de Gaspar de Porras eii 1604 y 1606", Homenaje .a W. L Fichter. cit., pags, 256-268.

64- J. OLEZA, "La propuesta teatral del primei.' Lope de Vaga" filologia, III, 1-2 (cit.) pag. 209.

65- F. WEVER DE KURLAT,1 "Lope-Lope y Lope - prelope. Formacion del subcodigo de la comedia de Lope y su epoca", Segismundo, XII (1976), pag. 130.

66- F. LAZARO CAPRETER, op. Cit., pag. 2 1 0 .Vid. tambien. J. E. KELLER, "A tentative Classification of themes in the Comedia"'. Bulletin of the Comediantes, V (!953), pags. 17-23.

67- J. DE ENTRAMBASAGUAS, Lope de Vega y su tiempo, Madrid . Teide. 1961, pag. 313.

68- B. W. WARDROPPER -"La comedia espanola del Siglo de Oro Teoria de la comedia, Barcelona, Ariel. 1987,, pags 181-242; Lo GAR.CIA LORENZO, "La comedia burlesca en el siglo XVII, 'Las mocedades del Cid' de Jeronimo de Cancer". Segismundo, 25-26 (1977), pags. 131-146; "El hermano de su hermana de Bernardo dequirosylacomedia burlesca del siglo XVII"' Revista de Litei.atura. XLIV (!982), pags, 1-23; F. SERRALTA 5 "La comedia burlesca: datos y orientaciones", Risa y sociedad en el teatro espanol del Siglo de Or,, Paris, CNRS, 1980, pags. 99-125.

69- Parker, ob. Cit. P. 20

70- J. OLEZA, op. Cit.

71- D. CASTILLEJO, Las cuatrocientas comedias de Lope, Madrid, Teatro Clasico Espariol. .1984.

72- E. FORASTIERI, Aproximacion estructural al teatro de Lope de Vega, Madrid, Hispanova, 1976.

73- BRAVO VILLASANTE (1976), McKENDRICK (1 974), cit.; sobre el rey : EXUM (1974), YOUNG (1979); sobre nombre de los personages : MORLER (1961); con caracter mas general; JOSE PRADES (!963); ESQUER .(!971,); para lasreferenciasbibliograficasvid. n. 95.

74- Sobre estos pu.ntos vid. J. M. DIEZ BORQUEI) Sociologia de la, comedia espanola del siglo XVII, Madrid. Catedra, 1976.

75- E. OROZCO- El teatro y la teatralidad del Barroco (cit.); J. Rousset, Circe y el pavo rel (cit.).

76- Trata esta problematica por extenso R. SCHEVILL en su excelente estudio The Dramatic art of Lope de Vega, Together with ".La Dama boba". Berkeley, Universided de .California. 1918.

77- Vid. R. L. FIORE, Drama and Ethos: Natural-' Law Ethics in Spanish Colden-Age Theater. Lexington, University of Kentucky Press, 1975.

78- Sobre etica vid. PARKER, cit. en Bibliografia.

79- C. SUAREZ DE FIGUEROA El Pasajero (1 617) (cit.) pag. 408v.

80- Vl'd. lios fragmentos recogidos en SANCHEZ ESCRIBANO y PORQUERAS, Preceptiva', citada. Vid. cl es'ludio citado de M. VITSE.

81- CH. V. AUBRLTN< La comedia espanola Madrid. Taurus, 1968; N. SALOMON, "A,lgunos problemas de sciologia de las literatures de lengua espanola" Creacion y publico en la literature espanola, ed. J. F.' BOT.REL y SALAUN, Madrid, Castalia, 1974. pags. 15-39.

82- F. RUIZ RAMON, Historia del teatro espanol. Madrid. Alianza. 1967. 1, pags. 141-2.

83- Sobre cl aleance y enjulciamiento critico del. Arte nuevo,, veanse; R. NENENDEZ PIDAI, "El A-rte nuevo y la nueva biografia", Revista de Fi.lologia Espanola, XXII (1935), pags. 337- 398.

84.- M. V'II'SE, "El teatro....... Historia del teatro cit., 1.. Parte.

85- J. M. DIEZ BORQUE, "Mecanismos de construccion y recepcion de la comedia Cuadernos de Teatro Clasico, cit.

86- Vid. para esto J. M. DIEZ BORQUE, "Manuseritos y marginalidad poetica en cl XVII his ano Hispanic Review, 51, 4 (1983). pags, 371-392.

87- E. OROZCO, Lope y Gongorajrente ajren.te Madrid. Gredos. 1973.

88- U. ARTIOLI, "Tearo e letteratura". Letteratura. a cura di G. SCARAMUZZA, Milan., Feltrinelli. 19761 ii, pags, 570-571.

89- J. M. DIEZ BOR.ONE, "Aproximacion semiologica.. cit. pags. 49-92.

90- M. VITSE, op. Ci-t. pag. 510.

91- Varios son los estudios sobre el tema, pero quiero citar, por su interes y utilidad: D. MARIN, Uso y funcion de la versificacion dramatica de Lope de Vega, Valencia,, Hispaiiofila, 1.968; Vid. F. LAZARO, op. Cit., Buenos Aires. Espasa-Calpe, 1958, pags. 99-121.

93- Vid. T. KOWZANI, "El signo en el teatro. ,Introduccion a la semiologia del arte del espectaculo El teatro y su crisis actual, Caracas. Monte A vila. 1969, pags. 25-60.

94- R. SURTZ en su The Birth of a Theater [.. ..], Prineeton, Madrid, PIJP y Castalia, 1979.

95- J. M. DIEZ BORQUE1. "Presencia-ausencia eseenica del personaje". El personate dramatico. Ed. L. GARCIA LORENZO, Madrid, Taurus 1985, pags. 53-65.

96- G. UMPIERRE, Songs in the plays of Lope de Vega, Londres, Tamesis. 1975.

97- W. t. MERREADY, Bibliograjia tematica de estudios sobre el teatro espanol antiguo, Toronto, University of Toronto, 1966; J. SIMON DIAZ y J. DE JOSE PRADES, Ensayo de una bibiografla de las obras y articulos sobre la vida y escritos de Lope de Vaga, Madrid, CSIC, 1955.

98- V. G. WILLIAMSEN (ed.), La casa del tahur. North Caroline. Hispanofila. 1973, pags, 13 y .ss.. A. VALBUENA PRAT 5 El teatro espanol en su Siglo de Oro (cit.) pags. 167 y ss.

99- Ib'dem. Vid. E. COTARELO Y MORÍ, "Mira de An-iescua y su teatro Boletin de la Real Academia Expanola, XVII (1930), pags. 46750515 611-658; SVIII (193 1), pags. 7-90; K. C. GREEG,1 "A brief biography of Antonio Mira de Amescua bulletin of the Comediantes. XXVI (1974), pags, 14-22.

100- Vid. O.H. GREE, "Mira de Amescua in Italy", Modem Languaee Notes, 45 (1930, pags. 317319.

101- E. M. WILSON y D. MOIR, Historia de la literature espanola, cit., pag. 137.

102- E. M. WILSOI\F v D. MOIR, op, cit., pags. 13 8 v ss.; A. VALBUENA, el teatro (cit.) pags. 167 y ss.; ALVA V. EBERSOLE, Seleccion de corriedias del Siglo de Oro espanol, North Carolina. Hispanofila, 1973, pags. 295-296.

103- Alva. V. EBERSOLE, op. Cit,; J. L. FLECNIAKOSKA La j ura del principe auto sacramental de M. de A. et 1'histoire contemporaine" Bulletin Hispanique, LI (1949), pags. 3944.

104- Vid. el estudio de la ed. De A. VALBUENA PRAT de El. esclavo del demonio,, Pedro Telonario. Madrid. Espasa-Calpe, CC, 1960.

105- E. M. WILSON y D. MOIR, op. Cit., pag. 139.

106- L. BRADNER, "The theme of privanza in Spanish and English Drama". Homenaje a W. Fi-hter, cit., pags. 97-106.

107- J. M. DIEZ BORQUE, Socilogi.a de la comedia . espanola del siglo XVII, cit., pags, 129 y ss.

108- R. ANDIOC, ed. De Raquel, de V. Garcia de la' Huerta, Madrid,, Castalia. 1971, pags. 21. y ss. Lo ti.ata tambien en Teatro y sociedad en et Madrid del siglo XVIII, Madried, Castalia. 1976, pags. 259 y ss.

109- Vid. L. GARCIA LORENZO, El tema del conde Alarcos. Del romancers a Jacinto Grau. Madrid, CSIC, 1972.

110 - V. G. WILLIAMSEN, op. Cit., pag. 25.

111- F. RUIZ RAMON, op. Cit., pags. 203 y ss.

112- E. M. WILSOT\1 y D. MOIR, op. Cit., pag. 138

113- Utilizo la edicion de Dramaticos contemporaneos de Lope de Vega, II, Madrid. M. Rivadeneyra, 1858, BAE XLIV. Ed. R. DE MESONERO ROMANOS.

114- E. RODRIGUEZCEPEDA,ed..Laserranade la Vera, Madrid'. Ed. Al-cala. 1967, pags. 14 y ss.

115- J.M.DIEZBOROUE,"DequevivialLopedeVega"Actitudde un escritordecomedia-sen su v ida y ante sti obra" (cit.) pags. 65-90 : para los datos biograficos que recojo : A. V. EBERSOLE. Op. Cit.

116 - A. V. EBERSONE, op. Cit.

117- J. M. ROZAS, Signiticado y doctrina del A-rte nuevo de Lope de Vega (cit.), pag. 77. Para lo anterior vid. A. VALBUENA, op. Cit., paginas 161 y ss.

118 - W. M. WHITBY, "Some Thoughts as a Tragedian A-ntiguedad y actualidad de Luis Velez de Guevara: estudios criticos. ed. C. G. .PEALE, Ams'lei-dam. JBPC, 1983, pags. 127136.

119 - H. W. SULLIVAN, "Velez de Guevara's Reinar despues de morir as a Model of *Classical Spanish Tragedy"* Antiguedad cit., pagins 144-164.

120- F. RUIZ RAMON, op. Cit., pags. 209-210.

121- E. M. WILSON y D. MOIR, op. Cit., pag 133.

122- E. COTARELO, "Luis Velez de Guevara y susobras dramaticas" Boletin de la Real Academia Espanola. 111 (1916), pags. 621-622: IV (1917), pass, 137-171;269-308;424-444; .F. E. SPENER y R. SCHEVILL, The Dramatic Works of Luis Velez de Guevara Berkeley, Univ%-,rsity of C.P.. 1937.

123- M. G. PROFETI, "Emisor y receptores : Luis Velez de Guevara y el enfoque critico' Aniguedad, cit., pag. 6.

124- Utilizo la edicion de M. Munoz CORTES. Madrid. Espasa - Calpe. CC. 1959, que .numera los versos porjornadas.

125- O. ARRONIZ, Teatros y eseenarios del siglo. de Oro (cit.), paginas 128 y ss.; vid. H. L. JOHNSON, "Nuevos datos para el teatro mexicano en la primera mitad del siglo XVII Revista de filologia Hispanica,' iv. 2 (lo cita asl Arroniz).

126- A. MILLARES CARLO. Obras completes de Ruiz de Alarcon,' Mexico. F. C.E.5 1957 1968.

127- Alva V. EBERSOLE, Primera y segunda parte de la Obra completa de Juan Ruiz de Alarcon. ,Valencia. Hispanofila, 1966.

128- L. GARCIA LORENZO 5 "Hitos del teatro' clasjco"; F. Rlk'-0, B. W. WARDROPPER, Historia y critica de la literature espanola, Barcelona. Critica, 1983, III,, pag. 841.

129- A. REYES,, ed de La verdad .... Las paredes de J. RUIZ DE ALARCONI, Madrid') Espana-Calpe. 1970.

130- P. HENRIQUEZ URENA, DonjuanRtiizde Alarcon, La Habana. Siglo XX, 1915,1, pag. 26. M. MENENDEZ PELAYO, Historia de la poesia hispanoamericana, Madrid. 191 1 pag. 63; F. RUIZ RAP-Y4ON, op cit., pags. 213 y ss.

131- A. V. EBERSOLE,, El ambiente espaiiol visto por juan Ruiz de Alarcon, *Valenica, Castalia. 1959.*

132- F. RUIZ RAMON,1 op. Cit., pag. 216.

133 -A. REYES,1 op. Cit. pags. XXXVII y ss.

134 - E. ABREIJ, "Los graciosos en el teatro de Ruiz de Alarcon", Investigaciones lignuisticas, III, 'Mex-lco (1935), pags. 189-201 J. H. SILVERMAN, "El gracioso de J. Ruiz de Alarcon y el concepto de la figura del donaire tradicional" Hispania, XXXV (1 952), pags. 64 y ss.

135- JUAN RUIZ DE ALARCON, Comedias, ed. M. FRENK, Caracas. B. Ayacucho, 1982, pags. IX-XXIX, cita en pag. XXVIII.

136- A. REYES. Madrid. Espasa-Calpe, CC, 1970.

137- K. VOSSLER. Lecciones sobre Tirso de Molina. Madrid, Taurus, 1965; A. CIORANESCU "La biographic de Tirso de Molina. point de repere et points de vue", Bulletin Hispanique, LXIV (1 962), pags. 15 7 192; A. DURAN, Articulos biograficos y criticos de varios autores acerca de Fray G. Tellez. V. Madrid. BAE. 1948.

138- L. VAZQUEZ y M. PENEDO, que ine son utiles aqui segun la sintesis de F. FLORIT, ed. El vergonzoso en palacio, Madrid. Taurus.1987, pags. 7 y ss.

139- S. BONIFACI, "Una antinomia tirsianal", Homenaje a Tiros. Madrid. Revista Estudios, 1981, pags. 503-536.

140- Vid. n. 138.

141- A. CasTRo, ed. De Comedias, de Tirso de Molina, Madrid. Espasa - Caple, 1.963. clasi.cos Castellanos, pag. XIII.

142- K. VOSSLER, op. Cit., pag. 121.

143- H.W. SULLIVAN< Tiros de Molina. The Drama of the Counter Reformation. Amsterdam. Rodopi, 1976.

144- S. MAUREL, L'univers dramatique de Tirso. de Molina. Poitiers, Universidad. 1971.

145- يكفى أن نذكر، على سبيل المثال بعمله الفاعل كخطيب فى لا إسبانيولا، إلى جانب التزاماته المتواصلة فى المعبد. التى تكشفها لنا حياته

146- F. FLORIT, Tiso de Molina ante la comedia nueva. Aproximacion a una poetica, Madrid., Revista Estudios. 1986.

147- V.G. WILLIAMSEN y otros. An Annotated. Analytical Bibliography of Tirso de Moliiia Stiidles columbia, Univ. ofmissouri Press, 1979; D. H. DARST, "Bibliografia, general de Tirso de Molina. 1975 - 1980 Estudios, 37, 136 (1982), pags. 63-74, y, 1981 85: Ibid., 151 (1985), paginas 381-396; antes por E. W. HESSE desde 1949 (Bulletin Hispanique, Le [19491, pags. 317-33).

148- HORNEDO, MAUREL, MORON< FERNANDEZ, TOURON etc.; sobre El 'burlador.... Jornadas de Almagrol, CASALDUERO, MOLHO, ROGERS. EAI) ETRUBIANO, HESSE RODRIGUEZ,

EBERSOLE etc.' Para la referenda bibiografica completa, vid. lo que se dice en n. 147.

149 - P. PALOMO, ed Obras de Tirso de Molina, Bai.celona, Vergara, 1968 passim.

150- FERNANDEZ KENNEDY, ZAMORA DOLFI etc., vid. lo que se dice en n. 147.

151- J. A. HORMIGON< "Realismo e historia en Tirso de Molina" , ed. De La dama del olivar. Madrid, Edicusa, 1970. Pag. 7.

152- K. VOSSLER, op. Cit., pags. 24. 78. Passim.

153- A. NOUGUE, L'oeuvre en prose de Tirso de Molina paris, 1. D'E. H., 1962.

154- Utilizo la edicion de P. PALOMO, op. Cit.; doy la pagina por no estar numerados los versos.

155- M. FERNANDEZ NIERO, Investigaciones sobreAlonsoRemon Madrid Retorno 1974.

156- V. SERNA LOPEZ, El teatro de Alonso Remonn : Tres mujeres en una Madrid, .Pliegos.. 1983.

157- Andres de Claramonte y "El burlador de Sevilla". Kassel, Reichenberger. 1987; las ediciones : Deste agua no bebere, Kassel. Reichenberger, 1984.

158- Vid. n. anterior.

159- A. DE CLARAMONTE,1 Comedias, ed. M. C. HERNANDE'Z7- VALCARCEL, Murcia, .Academia Alfonso X el Sabio. 1983.

160- A. DE CLARAMONTE, La infelice Dorotea.' ed. C. GANE-I-,IN, Londres. Tamesis Book. 1987,

161- E. COTARELO, "Don Diego Jimenez de Enciso y su teatro' Boletin de la Real Academia Espanola, 1 (1914), pags. 209-248, 385-415 5 510-550.

162- F. SERRALTA, La renegada de Valladolid Toulouse. F-IR. 1970.

163- C. MENENDEZ ONRUBIA,1 "Hacia la biografia de un iluminado judio : Felipe .God.inez (1585-1659". Segismundo, XIII, 2526 (1977), pags. 89-130.

164- CAR.RASCO (1981) . sobre De buen moro. buen cristialio; GOLDBERG (1981). Ed. De La reina Ester y Aman y Mardoqtieo; PROFETI (1.981), testos disperses; MENENDEZ ONRUBIA (1983). Auto y coloqtiio de los pastores de Bel.en.

165- P. BOLANOS, op. Cit., pags. 678 y ss.

166- V. DIXON. The Life and works of juan Perex' de Montalbaii. with special reference to his plays, Cambridge, 1960'.

167 - B. J. GALLAR Do Y C. A. DE LA BARRERA a J. SIMON DIAZ.

168- CH. V. AUBRUN, "La langue poetiqur de Calderon Realisme et poesie au theatre Paris. CNRS,1 1960. pag. 73.

169- M. SAUVAGE, Calderon. Paris. L' Arche. 1973, pag. 140; H. LUND, Pedro Calderon de la Barca. A biography, Edimburgo, A. Noriega Press. 1963.

170 - N. D. SHERGOLD y J. E. VAREY, Qrs ome Early Calderon Daters" , Bulletin of Hispanic Studies 5 XXXVIII (1961), pag. 276.

171- J. DE VERA TASSIS,1 "Fama, vida y escritos de D. Pedro Calderon". Verdadera Quinta parte de comedias de D. Pedro Calderon, Madrid. 1682, pag. XXX.

172- A. VALBUENA PRAT,- El teatro (cit..) pag. 249.

173- R. GARCIA CARCEL , "Calderon de la Barca.1, ,el barrow 1 Calalunya". L"Avene, 46 (febrero 1982), ags. 40-44.

174- A. VALBUENA PRAT,, lo cita F. RUIZ RAMON< op, cit., pag. 248,, sin otra referenda.

175- M. SAUVAGE, 0. cit.

176- A. VALBUENA PRAT El teatro (cit.) pag. 251.

177- J. M. DIEZ BORQUE, ed, de El alcaldede Zalamea. Madl-id. Castalia. 1976, pags. 7-21.

178- CH. V. AUBRTJN, "Abstractiones morales et references au reel dans la tragedie lyrique" Realisme et poesie .. .. (cit.), pags. 53-59.

179- A. VALBUENA PRAT. El teatro (cit.), pag. 265 y ss.

180- K. REICHENBERGER, "Contomos de un cambio estilistico. Transito del manierismo literario al barroco en los dramas de Calderon". Hacia Calderon. ed. H. FLASCHE, Berlin Nueva York. walter de Gruyter, 1. 973, pages. .51-60.

181- A. VA.LBUENA Prat."Introduccion"aAutos' sacramentales, Ma drid. Espasa-Calpe, CCastellanos 5 1967, pag. XX.

182- K. R.EICHENBERGER 51 op. Cit.

183- Vid. E. SOURIAU, Les deux cent mille situations dramatiques, Paris, Flammarion, 1950; M. SAUVAGE, op. Cit.; H. HATZFELD, "Lo que es barroco en Calderon" Hacia Calderon (cit.) pags. 35-49.

184- F. RUIZ RAMON, op. Cit., pag. 25 1.

185- A. VALBUENA PRAT, "Introduccion (Cit.), pags. XX.1 y XXIII-XXIV.

186- H. HATZFELD. op cit., pags. 35 y ss.

187- A. VALBUENA PRAT, El teatro (cit.) pag. 265.

188- CH. V. AUBRUn,"L,alangue..."(cit.),pags. 61 y ss.

189- E. W. HESSE, Calderon de la Barca, nueva York . Twayne, 1967. Pags. 37 y ss.

190- E. M. WILSON, 'The four elements in the imagery of Calderon'. Modern Language Review. XXI (1939), pags. 34-47.

19 1 - H. HATZFELD, op, cit.

192- J. BRYANS, Calderon de la Barea: Imagery. Rhetoric and Drama, Londres ramesis, 1977.

193- CH. V. AUBRUN, "La langue (cit.) pags. 61 y ss. Vid. para lo que sigue.

194- Vid. H. HATZFELD, op. Cit.; K. REICI-INBERGER 5op. cit.

195 -

201- M. SAUVAGEI, Op. cit.

202- F. RUIZ RAMON, op. cit., pag. 250; A-.. VALBUENA PRAT, El teatro (cit.), pags. 267 y ss. "La langue (cit.) pags.

203- CH. V. AUBRUN,- 61 y ss.

204- M. OPPENHEIMER, "The Baroque Impasse in the Calderonian Drama" ,Publications of Modern Language Association, LXV (1 950), pagnas 1146 -1165.

205- Vid. nota 202. R.D.F. PRING-MILL, "Estrticturas logico-retoricas y sus resonancias : un diseurso de El principe constante", Hacia Calderon (rit.), pags. 109-154.

206- D.MOIR "Las comedias regulares de Calderon unos amorios con el sistema neoclasico?". Hacia Calderon (cit.) pags. 6170.

207- F. RUIZ RAMON, Calderon y la tragedia. Madrid. Alhambra. 1984.

208- CH. V. AUBRUN. "La langue (cit.).

209- E. R. CURTIUS, Literatura europea y Edad Media Latina, 1. Mexico, FCE, 1955, passim.

210- Vid. J. M. DIEZ BORQUE, "Teatro y fiesta en el barroco espanol : el auto sacramental de ,Calderon y el publico. Funciones del texto cantado" cit.;.

211- N. D. SHERGOLD 51 A History of the Spanish Stage, cit. Vid. tambien 0. ARRONIZ, Teatros y escenarios del Siglo de Oro (cit.), paginas 221 y ss.

212- CAR.0 BAROIA, Teatro popular y magia, cit.

213- E. OROZCO, El teatro y la teatralidad del .Barroco, cit.; J. ROUSSET, Circe y elpago real cit.

214- E. W. HESSE, op. cit., pags. 48 y ss.

215- J. M. DIEZ BORQUE, Mecanismos de construccion Cit.

216- F. RUIZ RAMON< Historia.. (Cit.) pags. 249 - 250.

217- قمت بتحليله فى طبعتى المذكورة

218- E. FRUTOS, 1,a filosofia de Calderon en sus .autos saeramentales. Zaragoza, IFC, 1981, A. VALBUENA PP\-AT, El teatro (cit.) pags. 251 y siguientes.

219- A. VALBUENA PRA.T "Introduccion ..." (cit.) pag. XXIV.

220- E. W. HESSE, op. cit., pags. 94. y ss.

221- J. M. DIEZ BORQUE, Sociologia de la comedia espanola del siglo XVII (cit.).

222 - Vid.5 por ejemplo. C. BANDERA, Mimesis conflictiva. Madrid. Gredos51975.

223- ALCALA ZAMORAyCASOenelCongreso de Calderon. Madrid (vid. n. 254)1981):R. 'GARCIA CARCEL, op. cit. Vid. n. 254.

224 - Vid. J. M. DIEZ BORQUE, ed. De Dos tragedies, de Calderon (cit.)

225- E. W. HESSE, op. cit., pags. 123 y ss.

226- F. RUIZ RAMON< op. cit., pags. 248 y ss.

227- CH. V. AUBRUN, "Abstractions.... ". cit.

228- E. FRUTOS, op. cit.; A. VALBUENA. PRAT, El teatro (cit.),

229- E. R. CURTIUS, op. cit.

230- H. HATZFELDI, op. cit.

231- M. SAUVAGE, op. cit.

232- E. M. WILSON< op. cit.

233- B. W.WARDROPPER.Introduccionalteatro. religiose del Si.glo de Ore, Salamanca, Anaya, 1967.

234- B. W. WARDROPPER, op. cit.; J. L. FIECNIAKOSKA, La formation de 1'auto religi.eux en Espagne avant Calderon (15501635).

235- A. PARKER, The Allegorical Drama of Calderon. An Introduction to the - Autos Saeramentales, Oxford. Dolphin, 1943 (hay ediciones posteriores y traduccion al espanol Barcelona. Ariel. 1983).

236- En mi estudio citado Teatro y fiesta ... se menciona y valra la bibliografla sobre el tema (SAGE, POLLIN, QUEROL, UMPIERRE5 FAGIOLO, CARANDINI, TURNER, ROIZ, LISON, etc.

237- Vid. notas 218, 228, 234, 235.

238- J. M.DIEZBORQUE,Una fiesta .... , cit. Alli .la bibliograla pertinente.

239- M. BATAILLON, op. cit., pags. 183-205.

240- Para las posturas. al.gunas contrapuestas, en torno a este problema, de MENENDEZ COTARELO, AICARDO, DRAWFORD, BATALILLON.

241 - M. BATAILLON, op. cit.

242- A. VALBUENA PRAT ops. Cits., Y especialments 1,os autos ....

243- F. RUIZ RamON< op. cit., pag. 326.

244- E. FRUTOSI, op. cit.

245- A. VALBUENA PRAT, El teatro (cit.) pags. 253, 261, y E. FRUTOS, op. cit., passim.

246- N.D. SHERGOLD y J. E. VAREY, Los autos sacramentales en Madrid en la epoca de Calderon 5 1637-1681 : Estudio y documentos, cit.

247- Vid. notas 21 0 y 236.

248- PEDRO CALDERON DE LA BARCA 'Entremeses, jacara y mojigangas. ed. E. RODRIGUEZ y A. TORDERA, Madrid, Castalia. 1983; de los mismos atitores. Calderon y la obra corta'(cit.).

249- Vid. nota 306.

250- E. COTAREI,O, Historia de la zarzuela. Madrid. Tip. de Archivoos, 1934.

251- Vid. n. 236.

252- Vid. notas 210 y 2346.

253 - E. W. HESSE, op. cit., pags. 149 - 150.

254- J. H. PARKER y A. M. FOX, Calderon de la .Barca Studies 1951-1969. Toronto. University of Toronto Press, 1971; J. M. DIEZ BORQLJE!) "Analisis critico del status de los estudios calderonianos". Colloquium Calderonianum Internationale, L'Aquila, Universidad, 1983, pags. 142-190.

255- G. BRENAN, The Literature of thespanish People, Cambridge. C. University Press, 1951.

256- C. ORTIGOZA VIEYRA Los moviles intemos de la comedia espanola. Es.tudios sobre Lope, Alarcon., Tirso, Moreto. Rqjas, Calderon. Mexico. Universidad 1954.

257- E. COTARELO, Don Francisco Rojas Zorrilla. noticias biograficas y bibligraficas, Madrid. 1. R. de Archivos. 1911.

258- Vi,d. R. MACCURDY, Francisco de Rojas Zorri.lla and the Tragedy, Nuevo Mexico. University of Alburquerque Press. 1958.

259- F. Ruiz RAMON< op. cit. pags. 299 y ss.

260- F. RUIZ RAMON< ibidem; A. VALBUENA. PRAT, El teatro (cit.) paginas 364 y ss.

261- G. BRENAN, op. cit. N. L. K.ENNINGHTON. R 'as Zorrilla and the comedia de figuron" Chapel Hill. 1962.

262- R. R. MACCURDY,1 "Women and sexual love in the plays of Rojas Zorrilla : tradition and innovation". Hispania, 62 (1979), pags. 255 - 265.

263- J. G. FUCILLA . "Sobre las fuentes de Del rey abajo ninguno"I'nueva revista de filologia Hispanica, 5 (1951), pags. 381-393; C. GONZALEZ, "Sobree Del rey abajo ninguno Bulletin of the Comediantes. 32 (1980)/

264- Vid. R. R. MACCURDY, "Rojas Zorrilla's gracioso and the renunciation of honor"', Studies in Honor of G. Wade ed. S. Bowman. B. M. Damiani. J. W.' Diaz, E. M. Gerli. E. Hesse, J. E. Keller. L. Leal. R. P. Sebold. Madrid. Porrua, 1979, pags. 167-177.

265- A. VALBUENA PRAT, op. cit. pags. 364 y ss. Puede anadirse a los estudios citados sobre Rojas : R. R. MACCURDY Francisco de 'Rqjas Zo rrilla, Nueva York, Ywayne, 1968.

266- K. GOULDSON, op. cit.

267- Don Franciso de Roias Zorrilla. el. R. DE MESONERO ROMANOS . Madrid Atlas 1.952. BAELIV.

268- R. LEE KENNEDY, The Dramatic art of Moreto. Northampton, SCS in ML 5 1932.

269- F. P. CASA y B. PRIMORAC, ed de El lindo Don Diego, Madrid. Catedra, 1977, pag. 1 1.

270- Ibidem. Pag. 12.

271- R. BALBI-N< ",Notas sobre el teatro menor de Moreto" Hom. A Fritz Kruger. Mendoza. 1954i 11, pags. 601-612.

272- E. CALDERA 5 11 teatro di Moreto 5 Goliardica, 1960; F. P. CASA, The Dramatic Craftsmanship of Moreto. Cambridge, Harvard U.P., 1966.

273- F. RUIZ RAMON< op. cit., pag. 309

274- E. M.WILSONyD.MOIR,opcit.,pags.200 y ss. Para las otras caracteristicas vid. F. RICO, op cit. en nota 278 pag. 13.

275- A. VALBUENA., op. cit. pags. 377 y ss.

276- A. M. LOTTIMAN, The Comic Element in Moreto's comedia , Universidad decolorado. 1958, tesis doctoral inedita.

277- J. A. CASTANEDA,1 "An Unexplored aspect of Moreto's Theater his costumbrismo". Studies in Honor of G. Wade (cit.) pas. 35-38.

278- F. RICO, ed. De El desden, con el desden. Madrid. Castalia. 1971. Pags. 13 y ss.; R. L. KENNEDY , op. cit. pags. 49-50

279- L. K. DELANO, "The gracioso continues to Ridicule the Sonnet". Hispania. 18 (1,935), pags.383-400.

280- F. RIJIZ RAMON, op. cit., pags. 310-31 1.

281- F. P. CASA y B. PRIMORAC, op. cit., pag. 16. Vid. J. R. LANOT y M. VITSE, "Elements pour une theorie du figuron", Caravelle, 27 (1976). Pags. 189-213.

282- M. G. PROFETII, El lindo ..... ed. Cit.. pags.16-17.

283- A. VALBUENA, op. cit., pag. 384.

284- D. Agustin M.oreto y Cabana, Madrid. Atlas, ,1.950,, BAE-XXXIX, ed de L. FERNANDEZGUERRA.

285- R. ANDIOC,'featroysociedad(...), citado; J. CARO BAROJA, Teatro popular y magia, citado; P. MERIMEE, L'Art dramatique en Espagne. Daiis la premiere inoitie du XVIIIe siecle. Toulouse, Universidad, 1983. Vid. n 299.

286- R. ANDIOC, op. cit.; P. MERIMEE op. cit.

287- J. B. AVALLE ARCE, "Lopy y A. Cubillo de Aragon" en "Dos notas a Lope de Vega", Nueva Revista de F. Hispanica, VII (1953), pags, 429-432.

288- F. C. SAINZ DE ROBLES, "Rojas Zorrilla, Moreto,, Cubillo y otros dramaturges del ciclo de Calderon" Historia General de las Literat,uras Hispanicas, ed. G. DIAZ-PLAJA. Barcelona. Vergara, 1953, vol. III, paginas 477-479.

289- A. VALBTJENA PRATI, ed de A. CUBILLO DE ARAGON, Las munecas de Marcela. Mdrid . Eds. Alcala Aula Magna, 1966, pags.. 19 y ss.

290- J. CKRO BAROJA. Op..cit. pags. 133 y 136.

291- E. GLASER, " Cubillo de Argon. Los desagravios de Cristo". Hispanic Review, XXIV (1956). Pags. 306-321.

292- J CARO BAROJA . op. cit.., pag. 22.

293- O. ARRONIZ, Teatros y eseenarios del Siglo de Ore (cit.) paginas 212 y ss.

294- N. D. SHERGOLD op. cit.

295- F. BANCES C.,ANDAMO,, El eselavo en .gri 'llos de oro y La piedra filosofal, ed. Carmen DIAZ CASTANON< Oviedo. Caja de Ahorros. 1983.

296- M. T. CATTANED, "La durata dell'ilusione. Note a La piedra filosofal di Freansisco Bances Canudamo", Studi sul teatro spagnolo, Milan, Edizione Provvisoria, 1979, pags. 7-24; ed. De Theatro de los theatros. D. W. MOIR . 1,ondres, Tamesis. 1970. Vid. Bibl' iografia en las ediciones citadas.

297- A. ENRIQUEZ GOMEZ Feman Mendezz. Pinto ed. L.G. COHEN, F. M. ROGER.S. C. H. ROSE, Cambridge, Harvard U. Press. 1974.

298- Vid. M. VITSE, "El teatro", cit., passim.

299- Vid. los capitulos sobre teatro del siglo XVIII y teatro del XIX de E. PALACIOS y E. CALDERA en Historia del teatro en Espana. vol. 11 (prensa).

300- F. SERRALTA, Antonio de Solis et]a comedia dintrigtie, Toulouse. Universite .1986.

301- Ibidem.

302- El teatro espanol a fines del siglo XVII (Amsterdam, 1988).

303- Vid. n 68. Vid. tambien F.BERNARDODE QUIROS, Obras. Aventuras de Don Fruela, ed. C. C. GARCIA VALDES, Madrid. IEM. 1984.

304- F. SERRALTA, op. cit.

305- Trato extensa y documentadamente estas euestiones relatives al teatro menoer en Teatro y sociedad cit., pags. 269s. 269 y ss.

306- Vid, 1-luerta. Graija, hobato, Moreto, cits.

307- Vid. J. HUERTAI, "La teoria literaria de Mijail Bajtin. Apuntes y textos para su introduction en Espana". Dicenda, I (1982), pags. 143-.158.

308- J. JUERTA, "Los generos ... cit., pag. 32.

309- J. L. FLECNIAKOSKA, La loa, Madrid. SGEL, 1975. pags. 127, 128 y 129, y la bibliografia alli recogida.

310- F. RICO, "Para el itinerario de un genero tnenor : Algujl,-is loss de la Quinte parte de comedias" llom. A W. L. Fichter (cit.), pag.. 612.

311- E. RODRIGUEZ y A. TORDERA, Calderon y la obra corta dramatica del siglo XVII, cit., Pags. 32-33.

312- Vid. nota 309, Cita en pag. 129.

313- E. ASENSIO< Itinerario del entremes (Desde Lope de Rueda a Quinones de Benavente), Madrid, Gredos., 1971.

314- H. E. BERGMAN, Ramillete de entremeses (cit.), pag. 12.

315- E. RODRIGIJEZ y A. TORDERA, op. cit., pags. 35 y ss. Cita en pag. 37.

316- Vid. J. M. DIEZ BORQUE, "Relaciones teatro fiesta... " cit.

317-. J. HUERTA, Teatro breve de los siglos XVI y XVII, ed.., *Madrid, Taurus, 1985,* pags. 42 y ss.

318 - Vid. E. RODRIGUEZ y A. TORDERA, op. cit., pags. 89 y ss.

319- H. E. BERGMAN, op. cit.

320- E. RODRIGUEZ y A. TORDERA, op. cit., pags. 129 y ss.

321- E. COTARELO, coleceion de entremeses .loas. bailes, jacaras, Madrid NBAE, 1911.

322- H.E.. Bergman, op. cit.

323- H. E. BERGMAN, OP. cit., pag. 16

324- H. A. RENNERT, op. cit., pag. 294.

325- Vid. n. 322 y anteriores.

326- J. JUERTA 1 Teatro breve, cit., pag. 58.

327- J. DELEITO Y PINUELA Tambien se divierte el pueblo (cit.) paginas 209-2101 y alude a ello H. A. RENNERT, op. cit., pag. '292; J. DELEITO, op, cit., pag. 210.

328- Segun test' imonio de C. PELLICER que' cita. J. HUERTA, Teatro breve, cit., pags 5758.

329- E. RODRIGUEZ y A. TORDERA, op. cit. pags, 68-73, Vid. tambien de los mismos autores.: "Ligaduras y retoricas de la libertad : la jacara El teatro menor, cit. pags. 121 136.

330- D.COTARELO,op.cit., ag292.

331- J. HUERTA, Teatro breve,cit.,pags.59yss. Y pag. 60.

332 - J. DEYLEII'O, op. cit., pag. 214.

333- E. RODRIGUFZ y A. TORDERA, op. cit., pag. 61.

334- Ibidem, pags. 64-67.

335- H. E. BERGMAN.. op. cit., pags. 26-27.

336- J. HUERTA,, Teatro breve, cit. pag. 54, citando a H. E. BERGMAN.

337- G. MERINO,, 1,os bailes dramaticos del siglo xvii . Madrid, TD, Universidad Complutense, 1981. 1. Pag. 735.

338- Ibidem. Pags. 734-746, cita en pag. 739.

339- Vid. G. MERINO,, op.. cit., Pags, 1 1 0 y ss., y E. RODRIGUEZ y A. TORDERA, op. cit., pags. 74 y ss.

340- H. E. BERGMAN, Luís Quinones de Benavente y sus entremeses, madrid. Castalia, 1965.

341- H. E. BERGMAN, Raniillete (cit.) pag. 13.

342- A. VALBUENA, El teatro (Cit.) pags. 174 - 175.

343- "Orb itas de teatralidad y. generos fronterizos en la dramatugia del siglo XVII" (Toulouse,Criticon, prensa)1

344- Vid. n. 316.

فهرس الموضوعات

صفحة

المشروع القومى للترجمة

العنوان	المؤلف	المترجم
١ – اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ – الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ – التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ – كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ – ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ – اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ – العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ – مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ – التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ – خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ – مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ – طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ – ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ – التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ – الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ – أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عتمان
١٧ – مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ – الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ – الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ – قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ – خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ – مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ – تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ – ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ – مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ – دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ – التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ – رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ – الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ – الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ – مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه – كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ – الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ – التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ – الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥ – الأسطورة والحداثة	پول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٣٦ – نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ – نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ – الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ – ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ – عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ – حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ – الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت عبد الوهاب علوب
٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ – الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ – المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ – ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ – مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ – المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ – التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ – موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ – لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ – مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢ – السياسي العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلي
٧٣ – نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤ – صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيميلوڤا	ت : حسن بيومى
٧٥ – فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ – چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ – العولمة: النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ – شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠ – بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١ – الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢ – مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣ – مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤ – موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ – منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ – طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧ – نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨ – الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩ – الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠ – وسم السيف (قصص)	نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ – المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ – أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
٩٣ – محدثات العولمة	مايك فيترستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤ – الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت . فوزية العشماوى
٩٥ – مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ – ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧ – هوية فرنسا (مج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٨ – الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩ – تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ – مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١ – النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ – السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣ – قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤ – أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥ – مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ – الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : أشرف على دعدور
١٠٧ – صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبـة	ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨ – ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي   مجموعة من النقاد   ت : محمود على مكى
١٠٩ – حروب المياه   چون بولوك وعادل درويش   ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ – النساء فى العالم النامى   حسنة بيجوم   ت : منى قطان
١١١ – المرأة والجريمة   فرانسيس هيندسون   ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ – الاحتجاج الهادئ   أرلين علوى ماكليود   ت : إكرام يوسف
١١٣ – راية التمرد   سادى پلانت   ت . أحمد حسان
١١٤ – مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع   وول شوينكا   ت : نسيم مجلى
١١٥ – غرفة تخص المرء وحده   فرچينيا وولف   ت : سمية رمضان
١١٦ – امرأة مختلفة (درية شفيق)   سينثيا نلسون   ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ – المرأة والجنوسة فى الإسلام   ليلى أحمد   ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ – النهضة النسائية فى مصر   بث بارون   ت : لميس النقاش
١١٩ – النساء والأسرة وقوانين الطلاق   أميرة الأزهرى سنيل   ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ – الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط   ليلى أبو لغد   ت : نخبة من المترجمين
١٢١ – الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية   فاطمة موسى   ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢– نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان   جوزيف فوجت   ت : منيرة كروان
١٢٣– الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية   نيقل الكسندر وفنادولينا   ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤ – الفجر الكاذب   چون جراى   ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ – التحليل الموسيقى   سيدريك ثورپ ديڤى   ت : سمحه الخولى
١٢٦ – فعل القراءة   ڤولفانج إيسر   ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ – إرهاب   صفاء فتحى   ت : بشير السباعى
١٢٨ – الأدب المقارن   سوزان باسنيت   ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ – الرواية الاسبانية المعاصرة   ماريا دولورس أسيس جاروته   ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ – الشرق يصعد ثانية   أندريه جوندر فرانك   ت : شوقى جلال
١٣١ – مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)   مجموعة من المؤلفين   ت : لويس بقطر
١٣٢ – ثقافة العولمة   مايك فيذرستون   ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ – الخوف من المرايا   طارق على   ت : طلعت الشايب
١٣٤ – تشريح حضارة   بارى ج. كيمب   ت : أحمد محمود
١٣٥ – المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)   ت. س. إليوت   ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ – فلاحو الباشا   كينيث كونو   ت : سحر توفيق
١٣٧ – مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية   چوزيف مارى مواريه   ت : كاميليا صبحى
١٣٨ – عالم التليفزيون بين الجمال والعنف   إيڤلينا تارونى   ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ – پارسيڤال   ريشارد فاچنر   ت : مصطفى ماهر
١٤٠ – حيث تلتقى الأنهار   هربرت ميسن   ت : أمل الجبورى
١٤١ – اثنتا عشرة مسرحية يونانية   مجموعة من المؤلفين   ت : نعيم عطية
١٤٢ – الإسكندرية : تاريخ ودليل   أ. م. فورستر   ت : حسن بيومى
١٤٣ – قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى   ديريك لايدار   ت : عدلى السمرى
١٤٤ – صاحبة اللوكاندة   كارلو جولدونى   ت : سلامة محمد سليمان

العنوان	المؤلف	المترجم
١٤٥ – موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ – الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبد الرؤوف البمبى
١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبد الغفار مكاوى
١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ – التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت: منيرة كروان
١٥١ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢ – عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكُتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣ – غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ – مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ – الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ – المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧ – خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	ت . بشير السباعى
١٥٩ – الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ – آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ – من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ – تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ – موسوعة علم الاجتماع ج ١	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
١٦٤ – شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ – حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ – العلاقات بين المتدينين والعلمانيين في إسرائيل	يشعياهو ليفمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ – فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ – دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ – إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ – الطريق	ميغيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ – وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ – حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابى
١٧٣ – معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ – صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ – التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ – نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ – أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	ت . حصة إبراهيم منيف
١٧٨ – مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدى إبراهيم
١٧٩ – حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ – قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ – النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

١٨٢ – العنف والنبوءة	و . ب . ييتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ – چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه چيلسون	ت : فتحى العشرى
١٨٤ – القاهرة .. حالمة لا تنام	هانز إبندورفر	ت : دسوقى سعيد
١٨٥ – أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ – معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ – الأرضة	بُزُرْج عَلَوى	ت : علاء منصور
١٨٨ – موت الأدب	ألفين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ – العمى والبصيرة	پول دى مان	ت : سعيد الغانمى
١٩٠ – محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجانى
١٩١ – الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ – سياحتنامه إبراهيم بيك	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ – عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ – مختارات من النقد الأنجلو – أمريكى	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ – شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ – المهلة الأخيرة	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ – الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ – الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ – تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠ – ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ – الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٢٠٢ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣ – الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ – تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت : أحمد محمود هويدى
٢٠٥ – الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى – سفورزا	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ – الهيولية تصنع علمًا جديدًا	جيمس جلايك	ت : على يوسف على
٢٠٧ – ليل إفريقى	رامون خوتاسندير	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨ – شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت : محمد أحمد صالح
٢٠٩ – السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٠ – مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ – فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	ت : محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢ – قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣ – مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبد الناصر	ريمون فلاور	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢١٤ – قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت : محمد محمود محى الدين
٢١٥ – سياحت نامه إبراهيم بيك جـ٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢١٦ – جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٧ – عولمة السياسة العالمية	جون بايلس وستيث سميث	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
٢١٨ – رايولا	خوليو كورتازان	ت : على إبراهيم على منوفى

٢١٩ – بقايا اليوم	كازو ايشجورو	ت : طلعت الشايب
٢٢٠ – الهيولية فى الكون	باري باركر	ت : علي يوسف علي
٢٢١ – شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	ت : رفعت سلام
٢٢٢ – فرانز كافكا	رونالد جراى	ت : نسيم مجلى
٢٢٣ – العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	ت : السيد محمد نفادى
٢٢٤ – دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ – حكاية غريق	جابرييل جارثيا ماركث	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ – أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	ت : طاهر محمد على البربرى
٢٢٧ – المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	موسى ماريا ديف بوركى	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله

رقم الإيداع ٨٩٥٧ / ٢٠٠١
I. S. B. N.
977 - 305-298-2
مطابع المجلس الأعلى للآثار

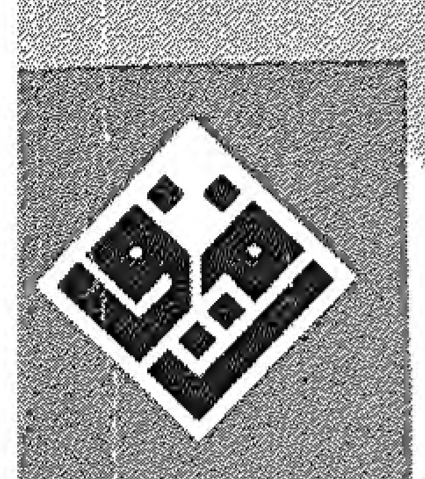






EL TEATRO EN EL SIGLO XVII

JOSE M.ª DIEZ BORQUE



إن النجاح الهائل الذى حققه المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر يدفعنا إلى الاهتمام بدراسة أماكن التمثيل ، ؛ أى مكان التمثيل المخصص علانية وقصراً للعرض على خشبته ، أصبح ذلك يعنى بلوغ الفن الدرامى مرحلة النضج ، ومن ناحية أخرى يعنى إمكانيات اتصال هائلة تفوق بكثير عمليات التمثيل العرضية فى العصر الوسيط أو تلك التى برزت على مسرح البلاط فى عصر النهضة، وها هو المتفرج يتخصص فيما يتعلق به كمشاهد ؛ فما عاد يلعب دور المشارك (فى قليل أو كثير) ، بل أصبح يقتصر - بسبب الفصل - على رؤية وسماع ما تقدمه له مجموعة من المحترفين ؛ فاصلاً هكذا بين جو الحفلة وجو المسرح.

من هنا، فإن العناية اللازمة تُوجَّه لدراسة الفرجة المسرحية ضمن الإطار الكلى للعناصر المكونة لها ، وسوف يجد القارئ - فى هذا الكتاب - تحليلاً موجزاً لأماكن العرض ، والجمهور والحياة اليومية المسرحية والم... التزيين المسرحى .. بصورة عامة وعرضية ، دون أن تكون هناك إمك... عند اعتبارات تاريخية ، وتفاصيل خاصة بالتطور والتدقيق الجغر... المساحة المتاحة ولا نوع الكتاب يسمحان بأكثر من هذا ، ومع ذلك ف... على صفحات الكتاب يعد كافياً للوفاء بغرض الاقتراب من الفرجة ال... من خلال واقعها الحى والصاخب فى مواجهة ما جرت عل...